（插图第 8 版）

LIVING WITH ART，8e

与艺术相伴

（美）马克·盖特雷恩（Mark Getlein）著

王滢 译



轻松踏上艺术之旅 系统揭示艺术精髓

基础全面 本书主要分为两大部分，第一部分讨论了艺术的主题和目的，介绍了构成艺术品的艺术元素，分门别类地讲解了二维艺术形式和三维艺术形式，第二部分按照年代顺序描述了世界艺术历史的发展。对艺术的剖析从平面转向纵深，使读者获得全方位的立体认识。

史论结合 本书综合了艺术理论与艺术史两种教材的优点。作者为每一个概念、每一个结论配以最为恰适的作为例证的艺术品，以最有感染力的方式为读者讲解每件艺术品的妙处，使读者在欣赏的过程中理解抽象概念；这些艺术品又将在艺术史部分中获得历史坐标，使掌握了概念的读者能够在历史语境中领略艺术品的精神内涵。

图文并茂 书中配有插图近 700 幅，都是从世界各个文化和历史时期精心挑选的艺术品图片。这些图片不仅有助于读者直观的理解艺术，而且有机的将艺术理论与艺术史结合了起来。

视野开阔 本书不只限于对西方艺术的介绍，而且设有专章讲解非洲、东方、大洋洲、美洲的艺术传统。作者始终保持着对当代艺术发展趋势敏锐的嗅觉，在每一版的更新中，作者都会更替更具说服力的图例，并且报道与艺术有关的历史遗留问题的最新进展状况，引领读者融入最鲜活的艺术生活。



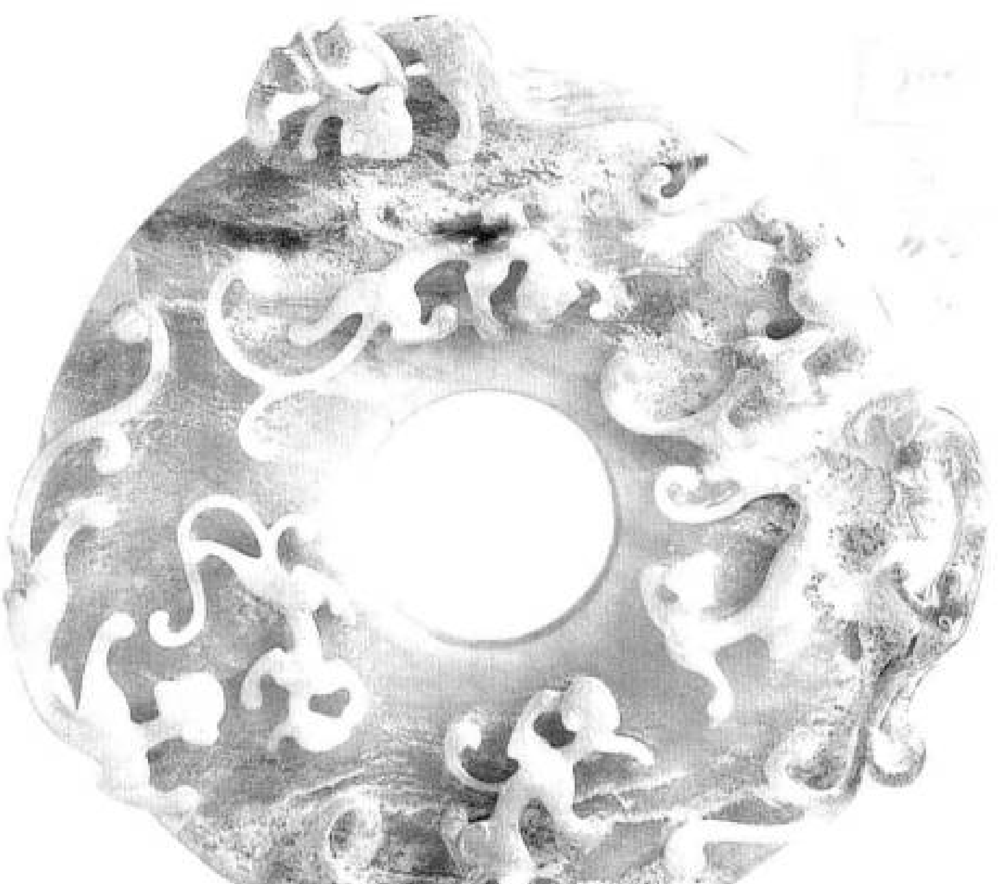
（插图第8版）

LIVING WITH ART，8e

与艺术相伴

（美）马克·盖特雷恩（Mark Getlein）著

[illegible] 译



世界图书出版公司

图书在版编目(CIP)数据

与艺术相伴/(美)盖特雷恩 著;王滢 译. —北京:世界图书出版公司北京公司,2011.5

(大学堂)

书名原文:Living with Art

ISBN 978-7-5100-3591-3

Ⅰ.①与… Ⅱ.①盖… ②王… Ⅲ.①艺术理论—教材 Ⅳ.①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 095819 号

Mark Getlein

Living with Art, eighth edition

ISBN: 978-0073190761

Copyright © 2008 by McGraw-Hill Companies, Inc.

All Rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including without limitation photocopying, recording, taping, or any database, information or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

This authorized Chinese translation edition is jointly published by McGraw-Hill Education (Asia) and Beijing World Publishing Corpration. This edition is authorized for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong, Macao SAR and Taiwan..

Copyright©2011 by McGraw-Hill Education (Asia), a division of the Singapore Branch of the McGraw-Hill Companies, Inc. and Beijing World Publishing Corporation.

版权所有。未经出版人事先书面许可,对本出版物的任何部分不得以任何方式或途径复制或传播,包括但不限于复印、录制、录音,或通过任何数据库、信息或可检索的系统。

本授权中文简体字翻译版由麦格劳-希尔(亚洲)教育出版公司和世界图书出版公司合作出版。此版本经授权仅限在中华人民共和国境内(不包括香港特别行政区、澳门特别行政区和台湾)销售。

版权©2011 由麦格劳-希尔(亚洲)教育出版公司与世界图书出版公司所有。

本书封面贴有 McGraw-Hill 公司防伪标签,无标签者不得销售。

北京市版权局著作权合同登记号:图字 01-2009-4369

与艺术相伴(插图第 8 版)

著　　者:(美)马克·盖特雷恩　　译　　者:王　滢　　丛 书 名:大学堂　　筹划出版:银杏树下

出版统筹:吴兴元　　责任编辑:张　鹏　　营销推广:ONEBOOK　　装帧制造:墨白空间

出　　版:世界图书出版公司北京公司

出 版 人:张跃明

发　　行:世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街 137 号 邮编 100010)

销　　售:各地新华书店

印　　刷:北京嘉实印刷有限公司(北京昌平区百善镇东沙屯 466 号 邮编 102206)

开　　本:787 × 1092 毫米 1/16

印　　张:34(单色)+4(彩插)　插页 4

字　　数:912 千

版　　次:2011 年 9 月第 1 版

印　　次:2011 年 9 月第 1 次印刷

教师服务:teacher@hinabook.com　139-1140-1220

读者咨询:onebook@263.net

营销咨询:133-6657-3072

编辑咨询:133-6631-2326

ISBN 978-7-5100-3591-3/C·157　　定　价:88.00 元

(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题,请与承印厂联系调换。联系电话:010-61732313)

版权所有　翻印必究

前　言

PREFACE

《与艺术相伴》是一本为大学生及其他感兴趣的读者撰写的基础性艺术教科书。它概略地介绍了视觉艺术的性质、语汇、媒介和历史，有几百幅来自多种文化、穿越多个世纪的图例。

正文编排

与之前的各版一样，《与艺术相伴》分为五个部分。**第一部分**的各章对这门课程作了一般性的概述，介绍了基本概念，探究了那些能够表明人类所走过的漫长岁月中艺术进取精神的连续性的主题。**第二部分**讨论视觉元素，先对其进行详细的描述，然后研究艺术家如何将它们组织起来成为艺术，以及这种组织方式是如何构建我们的观看体验的。**第三部分**涉及二维媒介，每一章都专门介绍一个最常见的门类——素描、绘画、版画、摄影机和计算机艺术，以及平面设计。**第四部分**同样详尽地介绍了三维媒介——雕塑和装置、手工艺品以及建筑。**第五部分**的章节简洁但全面地讲述了艺术的历史，从互有重叠的古代地中海诸文化开始，到接下来欧洲的形成以及西方艺术的发展，直至今日。这段叙述在我们所处的现代行将展开之际中断了，插入的章节考察的是西方之外的各文明的艺术发展史——伊斯兰和非洲，印度、中国和日本，以及太平洋和美洲。

插　图

《与艺术相伴》配有大量插图，许多图以缩图的形式再次出现，作为本书特有的"相关作品"专栏的一部分，把过往的章节与余下的篇章联系起来。我们竭尽全力获得质量尽可能好的幻灯片和数码文件。

专题论文

分散在《与艺术相伴》各处、图例简单的短文着重讨论三个大题目。**"思考艺术"**专文可作为课堂讨论的出发点。它们考察各个文明思考、组织、管理创造艺术这一普遍的人类行为的方式。它们也探讨围绕着艺术品修复、审查制度、公共艺术以及墓葬艺术品的出土和展示的诸种争论。**"艺术家"**专文简述著名艺术家的生平。**"跨文化"**专文重点介绍历史上的艺术交往和交流活动。

地图、拼读指导、术语表、推荐阅读

与以往各个版本一样，地图也是第五部分关于艺术史的章节的组成部分。文中提到的重要城市、遗址和作品都标注在地图上。文中第一次提到的粗体词都被列入书后的术语表，并在其中得到定义。推荐阅读目录为想读更多相关著作的人提供了书目。

第八版的新内容

这次修订承认了当代艺术中的两个重要动向。首先是**互联网艺术**时代的到来，以及计算机技术越来越多地运用于当代艺术创作。其次是艺术领域正在进行的**全球化**，这使先前来自边缘化地区的艺术家也能够拥有热心的国际观众。

两篇新的**"思考艺术"**专题论文为文化所有权相关问题的讨论提供了起点。其中一篇审视关于大英博物馆是否应该把帕特农神庙大理石雕归还给希腊的争论；另一篇则考察允许美国印第安人从博物馆馆藏中索回圣物的法律。新加的一篇**"跨文化"**专题论文追随纸的历程，从中国人发明纸，到伊斯兰国家改良纸，再到多个世纪以后，纸来到欧洲。

新版本还重申了《与艺术相伴》**对当代艺术一贯的支持**。约40位当代艺术家首次在书中亮相，包括扎哈·哈迪德、贝蒂·伍德曼、波莉·阿普费尔鲍姆、蒂姆·霍金森、因卡·肖尼拜尔、伊夫·萨斯曼、马修·里奇、草间弥生、托马斯·鲁夫、约迪.org、克里斯·奥菲利、莫娜·哈透姆、阿纳祖伊、加里·西蒙斯、杨福东、佩塔·科因、苏伦德兰·奈尔、萨莉·曼、安德烈亚斯·古尔斯基、雷蒙德·佩蒂伯恩、维扎·塞尔明斯和朱莉·梅赫雷图。

各章最重要的修订包括：

第六章：素描。新加入的克里斯·奥菲利、伊冯娜·雅凯特、朱莉·梅赫雷图、雷蒙德·佩蒂伯恩和加里·西蒙斯的作品反映了当今素描形式范围的扩大及其活跃状态。

第七章：绘画。结尾处增加了一个名为"超越边界"的部分，介绍以作品探索绘画与雕塑之间疆界的艺术家。波莉·阿普费尔鲍姆和马修·里奇是介绍的重点。

第八章：版画。结尾部分被重新编排为"版画制作与计算机"，收入了印度艺术家赛义德-海德尔·拉扎的一幅艾里斯版画。

第九章：摄影机艺术与计算机艺术。这个新标题凸显了计算机技术在当代艺术中越来越重的分量，并且承认了，数字革命已在摄影机与计算机之间建立了一种特殊的联系。关于摄影的讨论被改为对一个历史时段的追溯：从最早的达盖尔银版照相法，到利用在互联网上找到的图像，完全在计算机上制作而成的相片。之后，新的结尾话题"互联网"介绍了四位以计算机编码为媒介，依靠或利用互联网进行创作的艺术家。最后，电影部分被改写，以强调这一媒介的国际性特点，并略述视频艺术出现之前传统艺术家对它的运用。第八版新增的电影摄制者包括乔治·梅里爱、温莎·麦凯、路易·布努埃尔、萨尔瓦多·达利、安迪·沃霍尔、让-吕克·戈达尔、蔡明亮和宫崎骏。本章其他地方出现的新面孔有托马斯·鲁夫、萨莉·曼、刘铮、曼·雷、安德烈亚斯·古尔斯基、沃尔夫冈·施特勒、本·弗莱和约迪.org。

第十章：平面设计。题为"运动和交互"的新的结尾部分考察数字领域的设计——DVD、网站和计算机程序。在此之前，由艺术家团体0100101110101101.org做的一个方案挑衅性地把一个企业图标改造成一件公共雕塑的设计，以此批评企业图标在视觉风景中的

普遍存在。

第十一章:雕塑和装置。关于集合艺术的部分进行了更新:大卫·史密斯和马克·迪苏韦洛的一对金属作品与伊贾罕艺术家和佩塔·科因的一对有机材料作品并置在一起。让娜-克洛德和克里斯托2005年的华美装置《门》随后加入本章。

第十三章:建筑。扎哈·哈迪德最近在辛辛那提建成的博物馆,即洛伊丝与理查德·罗森塔尔当代艺术中心,是一件首次出现在本章中的令人印象深刻的作品。

第二十章:太平洋和美洲艺术。在新版中,这一章介绍的是图腾,一种在当代美洲生活中已成为日常存在的太平洋艺术形式。

第二十二章:1945年以来的艺术。题为"向世界敞开怀抱"的新的结尾部分考察的是艺术领域的全球化,讨论中国、日本、非洲、拉美、中东和印度当代艺术家的作品。因卡·肖尼拜尔、奈良美智、杨福东、埃米莉·雅西尔、加夫列尔·奥罗斯科和苏伦德兰·奈尔是介绍的重点。

学习资源

在线学习中心的"我的艺术工作室"

新版《与艺术相伴》的在线学习中心与学生有关的内容已经过整理,再次得到了充实。先前只能用CD看的"核心概念"的全部内容都已进行修订和转换,学生可以在线获得这些资料。学生可以观看关于各种艺术技法的视频,参加为强化他们对艺术元素和概念的理解而设计的交互式活动,以及使用"正在进行的研究"向导工具,提高他们对时期、流派、艺术家和艺术品的认识。我们希望,这种在线资源的可用性不仅能增强学生对《与艺术相伴》所涉及的概念、观念、艺术家和艺术品的理解,还能激发他们自己的创造力。只要点击"我的艺术工作室"(MyArtStudio)链接,就能看到所有这些资料。

教师支持

在线学习中心

在线学习中心拥有海量受密码保护的教师资源。每一章都有一个大纲,其中包括本章图录、授课主题实例、讨论主题实例、学生作业和视频资源。您还能在第一、二部分的所有章节和第五部分的一至五、十四至二十二章中看到授课要领和讨论要点。作为新版增加的部分和改进之处,试题库将包括可以布置给学生的多项选择题、问答题和看图问答题。在线学习中心还有一个描述本版新内容的"信息中心"、马克·盖特雷恩的一篇按语、目录、图库演示向导、专题总结以及新版本和在线学习中心一览。图库的链接也会放在在线学习中心的教师区中。所有这些资料都可以在www.mhhe.com/lwa8上找到。要获取该网站的密码,请联系您当地的销售代理或通过art@mcgraw-hill.com给我们发电子邮件。

图库

要使用图片的教师可以在麦格劳-希尔公司新设立的网上授课管理系统"图库"中以电子格式获得大部分插图的图像文件。教师可以在用于课堂教学的电子讲稿中采用"图库"里

的图片(无需上网),这种电子讲稿刻在 CD 上,或内嵌于课程网页之中。详情请见 www.mhhe.com/theimagevault。

致　谢

第八版的一个小小的成就是收入了一幅曼荼罗。这是一种重要的世界艺术形式,一段时间以来,我一直试图把它纳入《与艺术相伴》的叙述体系。一幅曼荼罗也是一个合适的象征,可以参照它来组织我的谢词。正如每一个曾在大出版社的大项目中工作的人所知道的,要在脑海中构建起那个帮助一本书成形的庞大的等级体系——大小神祇、有益的精灵、令人生畏的卫士和友善的菩萨——一幅宇宙图正是所需之物。我首先要感谢的人是莉萨·穆尔。虽然作为英语、艺术和人文科学方面的出版人,她的官方身份属于明亮但遥远的神祇之列,但她自愿承担了菩萨的角色,在麦格劳-希尔公司的变动时期,成为这个项目的主编。在此过程中,她得到了梅利莎·柯里尔的出色帮助,后者显然正处于向更高的"天界"上升的起点。在我写这篇前言的时候,莉萨·平托刚刚习惯作为我的校订者的悠闲自在。她是以新的角色重新加入这个项目的,而大约 18 个月以前,她作为开发部主任,领导了这个项目的筹划工作。在离开(不料又以新的身份重返)前,她把我交给了能干的特约策划人"菩萨"芭芭拉·康诺弗,芭芭拉一丝不苟的编辑工作清除了迷雾,她一针见血的质疑不止一次地把我从错误中拯救出来。

我的感激之情向外移至四周的守护神和勇猛的卫士,着落在罗宾·桑德身上。他再次努力完成了收集图片和明确权利这一工作量极大的任务。罗宾和我甚至还一起挫败了一两个艺术"恶魔",这些丑陋、恶毒的人任性地想方设法拒绝给我们使用图片的许可。二瓶美子再一次好心地答应把我们介绍给日本的寺院、博物馆和摄影师。如果没有她的参与,书中许多关于日本艺术的图片就无法得到了。最好把我们的项目主管苏珊·特伦塔科斯蒂想象成一个面带微笑、和蔼可亲的神仙,有风车那么多的手臂,这些手臂合力把一份卷了角的、沾有咖啡渍的手稿变成了一本漂亮精致的书。我要通过她,向文字编辑玛丽亚·帕拉斯和生产总管卡罗尔·别尔斯基,格雷格·齐斯、帕特·戈利和普罗图像公司的其他专家,特别是将大量图文"装"进数量有限的别致书页的万达·卢贝尔斯卡致谢。同时,营销三"女神"苏珊娜·埃利森、沙伦·洛布和帕梅拉·库珀先后带领宣传"精灵",把关于《与艺术相伴》这最新的一次"道成肉身"的消息传遍四面八方。

一本知识范围达到如此程度的书超越了任何个人的专门技能,至少超越了我的。我感谢艺术家保罗·约翰逊,他好意地抽出了几个小时的时间,帮我在计算机和互联网艺术领域里找到了立足点。读者可以在"邮政局长画廊"(www.postmastersart.com)看到他的作品。伯纳德·楚米工作室的约埃尔·吕滕在某一天从百忙之中抽出时间,让我了解关于雅典卫城博物馆的发展和归还帕特农神庙大理石雕谈判的最新信息。吉姆·惠特克和迪安娜·格林伍德与我分享了他们在彩色试印技术方面的专门知识;让我戴他们的寸镜,以帮助我理解他们所说的内容;还与我共用一扇宽大的北窗,共享凉爽,甚至日光。新版要接着旧版继续感谢的人包括莫妮卡·维索纳、赫伯特·科尔、马里琳·瑞、大卫·达姆罗施和弗吉尼亚·巴德尼,他们在非洲、西藏、中美洲和雕塑问题上提供了帮助。不知疲倦的特里·霍布斯又一次耐心地通读了全文,以他那不变的好脾气,警告我注意那些不知何故逃过了许多双警惕的眼睛的排印错误。最后,

我要再次感谢凯瑟琳·德斯蒙德和史蒂芬·希普斯,不仅因为这个任务令人愉快,也是为了有一个机会把他们的名字拼写正确。他们在美国大学艺术学会教育委员会讲的课第一次给了我对自己所持信念的信心，他们带有一定立场观点且富于创造性的教学策略帮助我构想出了能用书中罗列的材料做些什么。

评论者

这本书属于它的使用者,是他们的需要和愿望赋予了它外形。我要特别感谢所有评审这个版本或对我们的一次艺术鉴赏调查作出回答的人士所提出的建议和批评。

瑟塞利娅·艾伦;劳拉·阿姆赖因,小石城阿肯色大学;威廉·安德森,威斯康星州密尔沃基大学;威廉·安德鲁斯,密西西比州立大学;劳拉·安东诺,密西西比州立大学;芭芭拉·阿姆斯特朗,埃尔森特罗学院;彼得·巴尔,锡耶纳赫兹大学;克里斯汀·本特利,印第安纳波利斯大学;琳达·布雷迪,诺福克州立大学;布莱克·卡罗尔,杰斐逊学院;帕特里夏·切恩,太平洋大学;唐娜·科尔贝克,南方州立理工大学;莉萨·科斯特洛,帕克兰学院;凯瑟琳·德斯蒙德,中密苏里州立大学;克利福德·戴维斯,里维尔学院;米歇尔·德拉诺,理查德·布兰德学院;丹尼·德罗托斯,俄亥俄北方大学;米歇尔·杜兰-麦克卢尔,蒙特瓦洛大学;瓦莱丽·埃格梅尔,卡斯帕学院;克里斯蒂娜·费蒂,皮马社区学院;马莎·芬斯特梅克,拉雷多社区学院;帕梅拉·弗林,圣家族大学;雷蒙德·加迪,北佛罗里达大学;唐霍尔,德尔塔学院;赫伯特·哈特尔,纽约市立大学约翰·杰伊学院;南希·海斯-基钦斯,佐治亚学院与州立大学;安吉·希尔,义工国家社区学院和汉语学习与文化中心;希瑟·霍兰,北卡罗来纳大学格林斯伯勒分校;莉娅·约翰逊,海恩兹社区学院;兰迪·乔利,海恩兹社区学院;郑云忠*,纽里弗社区学院;黛安娜·肯德里克,阿维瑞特大学;木畑秀树,萨吉诺州立大学;帕梅拉·李,华盛顿州立大学;鲍勃·洛斯曼,莱克县学院;苏珊·勒德卡,东卡罗来纳州立大学艺术与设计学院;基思·利布基,明尼苏达州立大学曼凯托分校;约翰·马歇尔,默里迪恩学院;林恩·梅特卡夫,圣克劳德州立大学;德博拉·米洛舍维奇,得克萨斯科技大学;安德鲁·穆拉德,麦克伦南社区学院;达比·奥尔托拉诺,约翰·A.洛根学院;伊冯娜·佩特库斯,西肯塔基大学;罗伯特·西迈尔,西弗吉尼亚大学技术学院;伊雷妮·索里亚诺,圣安娜学院;卡罗尔·斯普伦多,查博特学院;L.本森·沃伦,卡梅伦大学;米丽娅姆·魏因伯格,蒙特克莱尔州立大学;黛安娜·温特劳布,库亚马卡学院;金伯利·温克尔,田纳西科技大学;谢利娅·沃尔夫,比尤特学院。

我还想感谢旧版的读者们,他们的建议对现在这个版本依然有所启发。

弗雷德·C.艾伯森,孟菲斯大学;安托瓦妮特·M.阿勒西亚,蒙哥马利学院罗克维尔校区;朱迪思·安德拉卡,乔治王子社区学院;玛丽·艾丽斯·阿诺德,阿巴拉契亚州立大学;吉塞尔·阿特贝里,伊利诺伊州立大学;让·奥迪吉耶,圣弗朗西斯科大学;米歇尔·R.班克斯,孟菲斯州立大学;罗斯·拜策尔,格洛斯特县学院;基拉·贝兰,布劳沃德社区学院;约翰·贝尔,蓝岭

---

* 音译。——译者

社区学院；凯瑟琳·伯纳德，纽约城市大学；芭芭拉·伯恩斯坦，弗雷斯诺太平洋大学；阿琳·贝里，迈阿密戴德社区学院；大卫·贝尔托洛蒂，通用汽车学院工程管理学院；莎拉·伯恩斯，印第安纳大学；卡罗尔·卡洛，马萨诸塞大学；罗杰·丘利，西南大学；乔治·阿诺特·希维三世；夏洛特·柯林斯，肯尼索州立大学；布赖恩·康利，戈尔登·韦斯特学院；大卫·库珀，比尤特学院；谢利·科尔杜拉克，密立根大学；杰里·库尔特，詹姆斯·麦迪逊大学；詹姆斯·克雷格，哥伦比亚盆地学院；帕特里夏·克雷格，加利福尼亚州立大学富勒顿分校；凯瑟琳·琼斯·戴维斯，柯克伍德社区学院；拉里·德洛利奥，卡姆登学院；贝弗利·丹尼斯，琼斯县初级学院；克里斯蒂娜·丁克莱克，孟菲斯大学；贝蒂·迪斯尼，赛普里斯学院；理查德·T.多伊，中央华盛顿大学；雪莉·多尔特，弗吉尼亚州立大学；卡罗尔·德拉克勒，梅萨社区学院；亨利·德雷沃尔，克利夫兰州立大学；葆拉·A.德雷瓦克，马科姆社区学院；史蒂夫·埃利奥特，布劳沃德社区学院；德博拉·埃林顿，北哈里斯学院；罗伯特·N.尤因，加利福尼亚州立大学富勒顿分校；帕特·费德林科，阿拉巴马大学；凯西·弗洛里斯，新墨西哥州立大学；伊丽莎白·弗林，朗伍德学院；莱昂纳德·福尔加雷特，范德比尔特大学；林恩·加尔布雷思，内布拉斯加大学；道格拉斯·乔治，新墨西哥大学；拉里·格利森，北得克萨斯大学；德韦恩·格里尔，亚利桑那大学；保罗·格罗特柯尔克，密西西比州立大学；伯莎·斯坦哈特·古特曼，萨福克县社区学院；谢里尔·M.汉密尔顿，威斯康星大学奥什科什分校；贾尼斯·哈迪，乔治娅学院；特里·霍布斯，福特·刘易斯学院；马林·胡佛，圣安东尼奥学院；沙伦·K.霍普森；苏珊·杰克逊，米歇尔大学；拉尔夫·雅各布斯，曼凯托州立大学；彭尼·雅各比·普林斯，乔治社区学院；安德鲁·延德尔采杰夫斯基，温森斯大学；丽贝卡·琼斯，得克萨斯大学泛美分校；蒂姆·琼斯，俄克拉何马社区学院；江素允*，芝加哥州立大学；凯·克洛茨巴赫，卡姆登社区学院；凯瑟琳·E.克雷默，纽约州立大学科特兰分校；约翰·凯勒，哈丁大学；卡伦·基茨曼，圣弗朗西斯学院；简·库特，加利福尼亚州立大学长滩分校；谢尔·克劳斯，西得克萨斯农工大学；内尔·拉费，南卡罗来纳大学；莱斯利·A.兰伯特，圣菲社区学院；罗伯特·卢埃林，弗罗斯特堡州立大学；凯瑟琳·洛布雷，巴特勒大学；卡罗琳·洛布，中密歇根大学；玛丽·梅伯，布鲁克戴尔社区学院；罗伯特·曼斯菲尔德，圣地亚哥州立大学；盖尔·麦卡蒂，海恩兹社区学院；沃尔特·马丁，康科迪亚大学；詹姆斯·梅，内布拉斯加大学；罗伯特·麦格拉思，达特茅斯学院；朱莉·麦圭尔，佐治亚南方大学；埃莱纳·M.麦克莱恩，北亚利桑那大学；蒂莫西·麦克尼文，俄亥俄州立大学；林恩·梅特卡夫，圣克劳德州立大学；休·E.米尔纳，东怀俄明学院；约瑟夫·莫利纳罗，布劳沃德社区学院；蒂姆·莫里斯，中阿肯色大学；洛伊丝·米斯肯斯–帕罗特，里奇兰学院；苏珊·纳尔逊，印第安纳学院；乔·安妮·尼克斯，佐治亚学院；珀西·诺斯，蒙哥马利学院；卡萝拉·瑙梅尔，特拉基草原社区学院；克里斯蒂·努埃尔，中田纳西州立大学；帕梅拉·巴顿，南卫理公会大学；劳伦斯·拉科万，南缅因大学；马洛里·皮尔斯·阿姆斯特朗，亚特兰大州立大学；埃玛·吉莱斯皮·帕金斯，莫尔黑德州立大学。

马克·盖特雷恩

---

* 音译。——译者

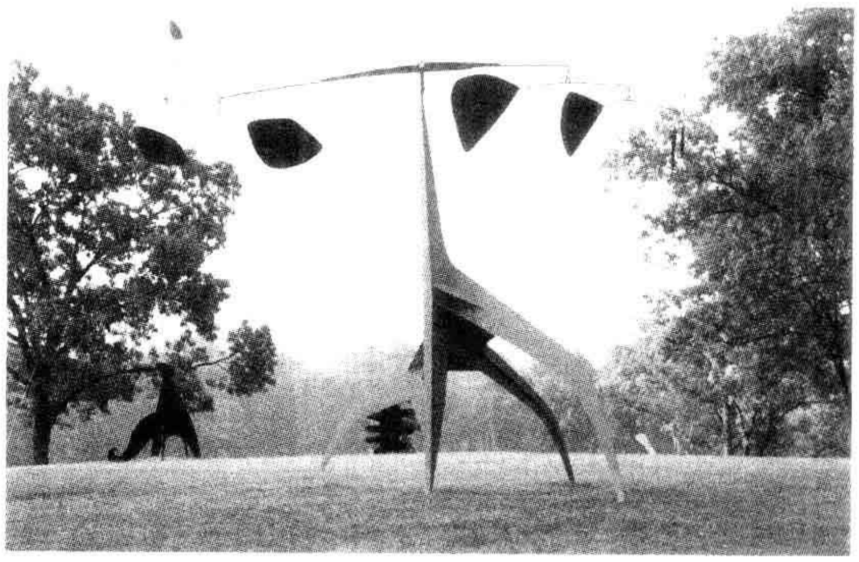
简目

目 录

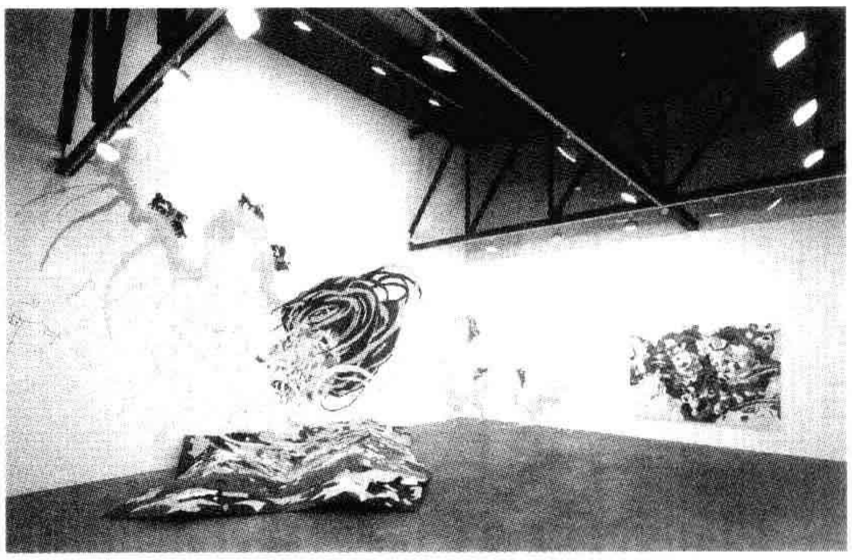


第一部分 导 论

第二部分 艺术语汇

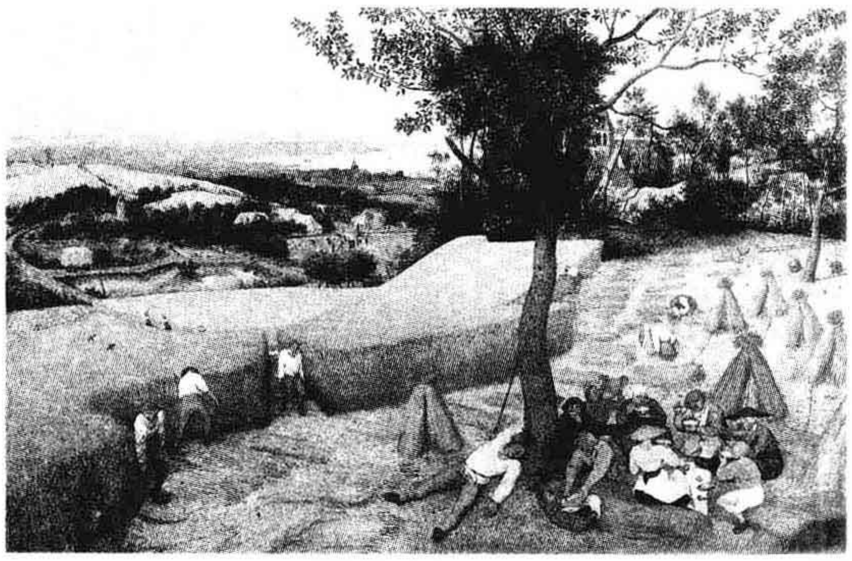


第三部分 二维媒介

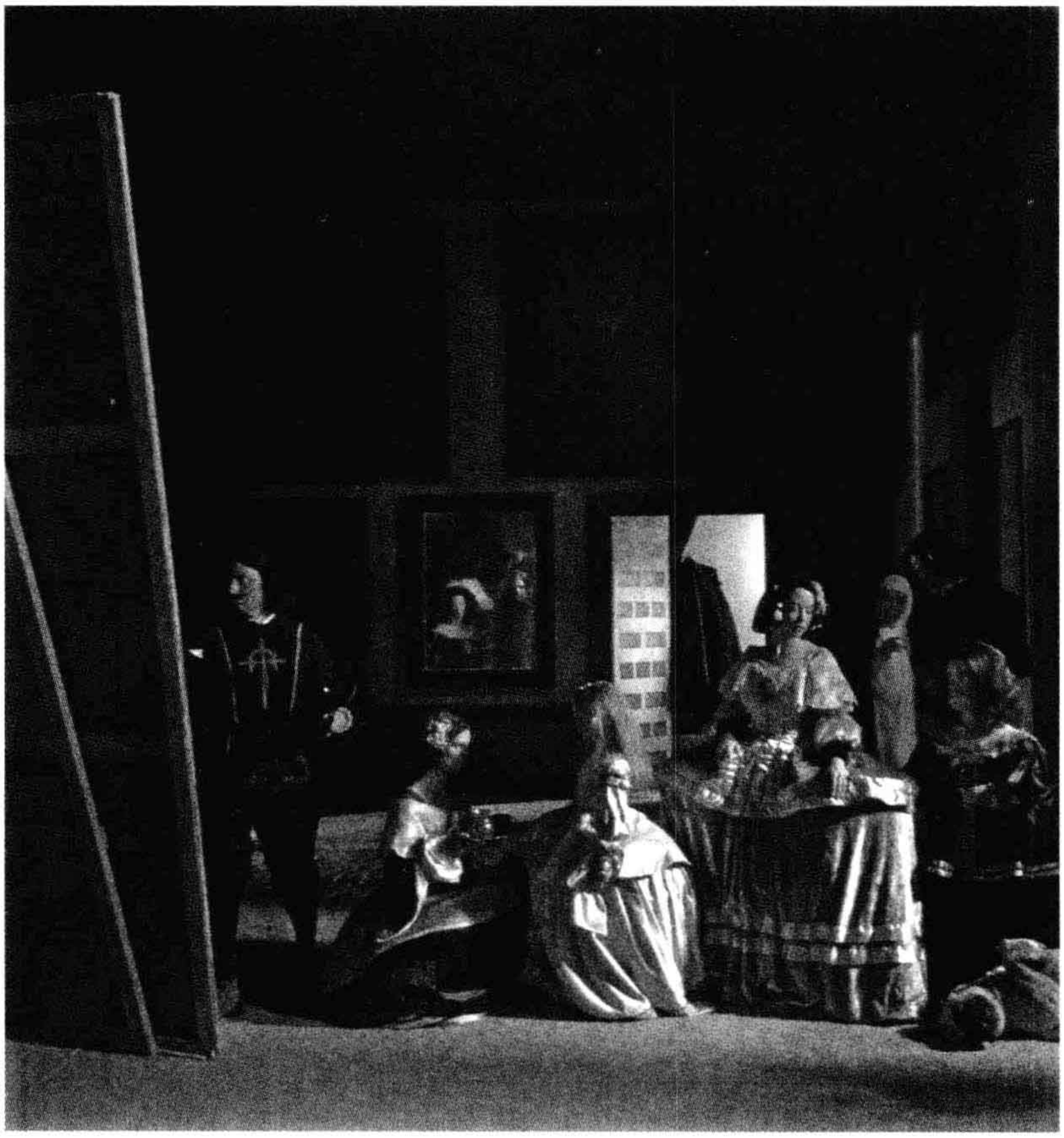


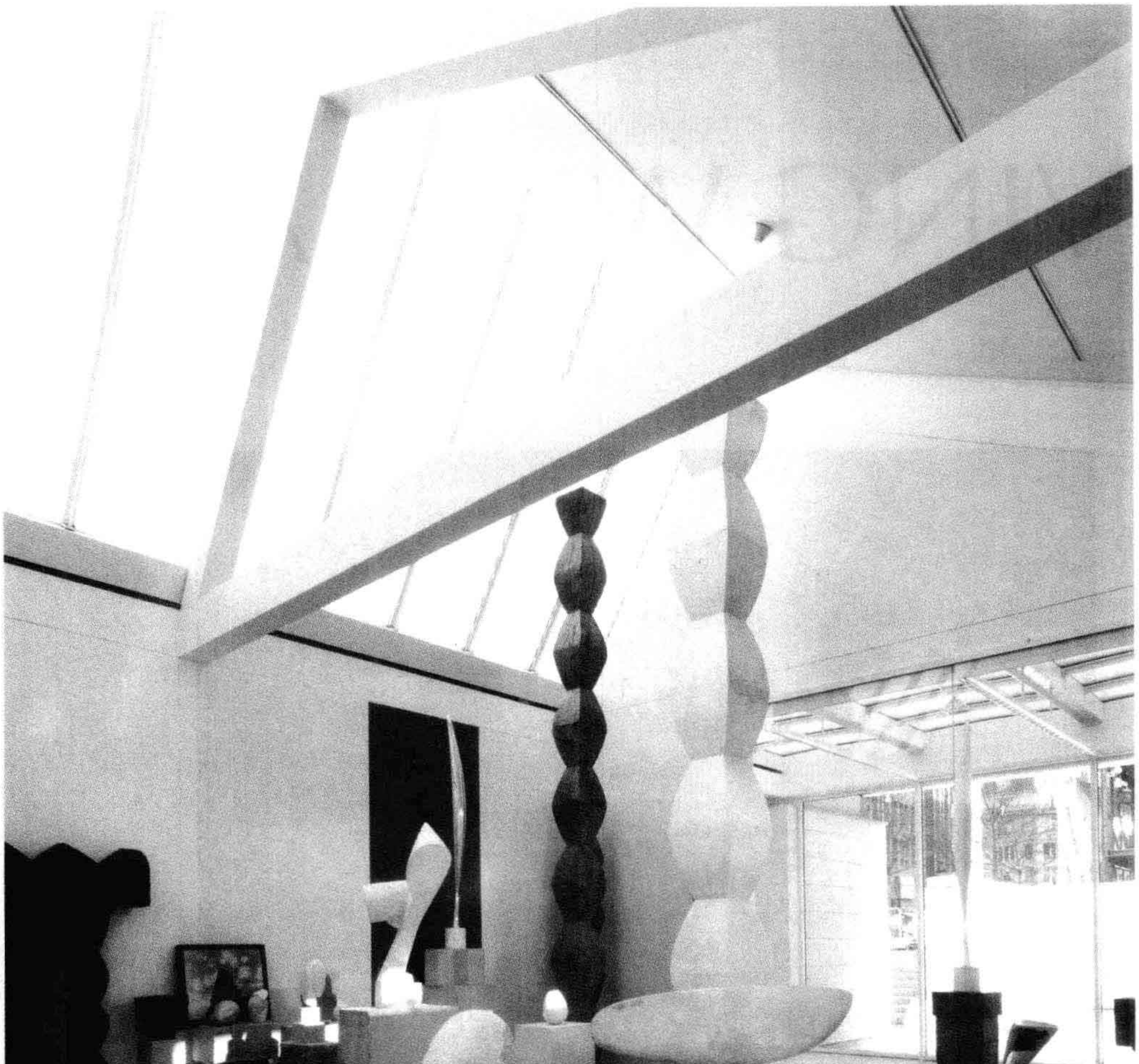
第四部分　三维媒介

第五部分　艺术史



LIVING WITH ART





1.1 布朗库西的工作室。由伦佐·皮亚诺建筑工作室在乔治·蓬皮杜中心国立现代艺术博物馆内重建。1992—1996 年

第一部分

导 论

INTRODUCTION

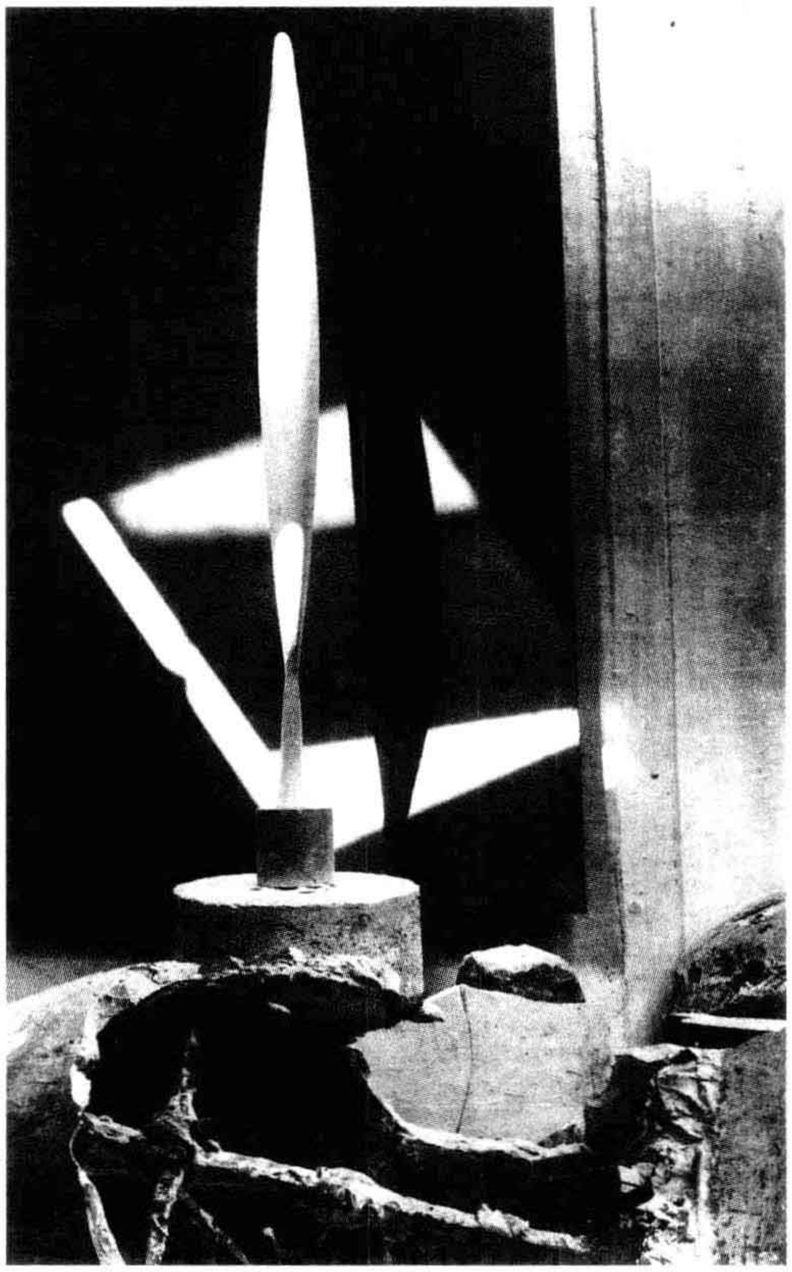
第 1 章

与艺术相伴

LIVING WITH ART

最简单的词语往往含义最深:诞生、亲吻、飞翔、梦想。雕塑家康斯坦丁·布朗库西(Constantin Brancusi)毕生都在搜寻跟这些词一样简单、纯粹的形式——仿佛在时间之外一直存在着的形式。布朗库西出生在罗马尼亚一个偏远村庄的一个农民家庭里,但他成年后的时光大部分在巴黎度过。他住的地方是一个小小的单间,这个单间与一个开有天窗的工作室相连。1957 年,布朗库西在去世前,把工作室里的所有物品都遗赠给法国政府。后来,法国政府在一个博物馆里重建了整个工作室(**1.1**)。

照片的中央是一个被布朗库西称为"无尽柱"的构思的两种变体。猛力地冲天而起的柱子看起来仿佛能够永远上升下去。也许它们确实在不断上升,而我们只能看到它们的一部分。在白柱的正前方,平放着一个光滑的大理石体,它看似一艘细长的潜艇,仿佛悬停在圆盘形底座上方。布朗库西只简单地称它为《鱼》(*Fish*)。它其实并没有刻画任何一条鱼,而是向我们展现了对某种在水中迅速而自由地游动的物体的想象,即鱼的本质。黑柱左方,在一块被漆成红色的墙面前呈弧形耸立的是布朗库西最著名的作品之一《空间中的鸟》(*Bird in Space*)的一个变体。在此,艺术家描绘的也不是某一只鸟,而是向上飞升的感觉。布朗库西曾说,这件作品象征着"从物质中解放出来的灵魂"[①]。



1.2 康斯坦丁·布朗库西:《空间中的鸟》,约 1928—1930 年。明胶银版照片,29.8×23.8 厘米。国立现代艺术博物馆,乔治·蓬皮杜中心,巴黎

布朗库西拍摄的一幅照片显示了《空间中的鸟》更加神秘的一面(**1.2**)。一道不知来自何处的光越过作品,

---

① Friedrich Teja Bach, "Brancusi: The Reality of Sculpture," *Brancusi* (Philadelphia Museum of Art, 1995), p. 24.

落在它背后的墙上,形成一块清晰的钻石形光斑。雕塑投下如此浓重的阴影,以至于它看上去好像有了一个黑色的翻版。在它面前躺着一件破碎的废弃作品。照片会让人想到从壳中孵出的小鸟,或从无数次失败的尝试中产生的完美艺术品,或刚刚从物质的监禁中解放出来的灵魂。

布朗库西为他的作品拍了很多照片,通过它们我们可以看到,他的雕塑在制作完成以后,是如何在他的想象中继续存在的。他在各种光线条件下,从多个位置以多种组合方式,从近到远地拍摄它们。它们在每一幅照片中似乎都呈现出一种不同的状态,就像随着时间的推移,人类显露出自我的不同侧面一样。

布朗库西的照片告诉我们,与艺术相伴,就是让艺术占用我们的注意力、想象力和聪明才智,以此赋予艺术生命。当然,我们中间很少有人能以布朗库西那样的方式与艺术生活在一起。但我们可以选择别的方式:寻找与艺术邂逅的机会,把它当作思考和享受的对象,以及让它活在我们的想象之中。

您与艺术相伴的程度也许比您所认为的要高。您家里的墙壁很可能用了您挑选的海报、照片甚至油画作为装饰,您选择它们是因为觉得它们漂亮或有意义。在小区里四处走走,您可能会经过一些建筑,它们的设计不仅要满足实用的目的,还力求在视觉上吸引人。如果您曾作片刻停留,只是为了看一看其中的一座大楼,欣赏——比方说——它在天空映衬下的剪影,那么您就是通过欣赏建筑师为您准备好的某种效果,让他或她的作品存活了一瞬间。我们把这种体验称为审美体验。美学是哲学的一个分支,研究感官体验——通过视觉、听觉、味觉、触觉和嗅觉获得的体验——在我们心中激发的情感。美学关注人对自然世界和人造世界,特别是艺术世界的反应。艺术是什么,它怎样以及为什么会影响我们——这些都是美学所提出的问题中的一部分。

本书希望通过扩大读者对最基本、最普遍的人类活动之一,即艺术创造的理解,加深他们在审美体验中的愉悦感。它的主题是视觉艺术,即满足视觉需要的艺术,与诉诸听觉的音乐或诗歌等艺术类型相对。它重点关注的是西方传统,在这里我们指的是欧洲和根源于欧洲思想的文明,如美国所理解和实践的艺术。但它也向后回溯西方艺术观念产生之前创造的艺术品,并横向考察其他拥有迥异的艺术传统的文明。

艺术冲动

就目前我们所能探知的人类历史而言,在我们已知的社会中,没有一个不是与某种形式的艺术共存的。创造和回应艺术的冲动似乎与学习语言的能力一样深深地扎根于我们心中,而后者正是我们作为人类与众不同的标志之一。创造艺术的冲动从何而来?它服务于什么目标?要找到答案,我们首先应该看看现已发现的一些最古老的艺术品:人类历史刚开始不久的石器时代的图像和人工制品。

1994 年 12 月 18 日下午,两男一女正在攀登法国东南部阿尔代什地区的石崖,他们都是经验丰富的洞穴探险家。他们从岩石上的一个小洞感觉到一股气流。他们知道,这表示里面有一个大山洞。在把一些石块和岩屑清除掉之后,他们才能从一条狭窄的通道硬挤进一

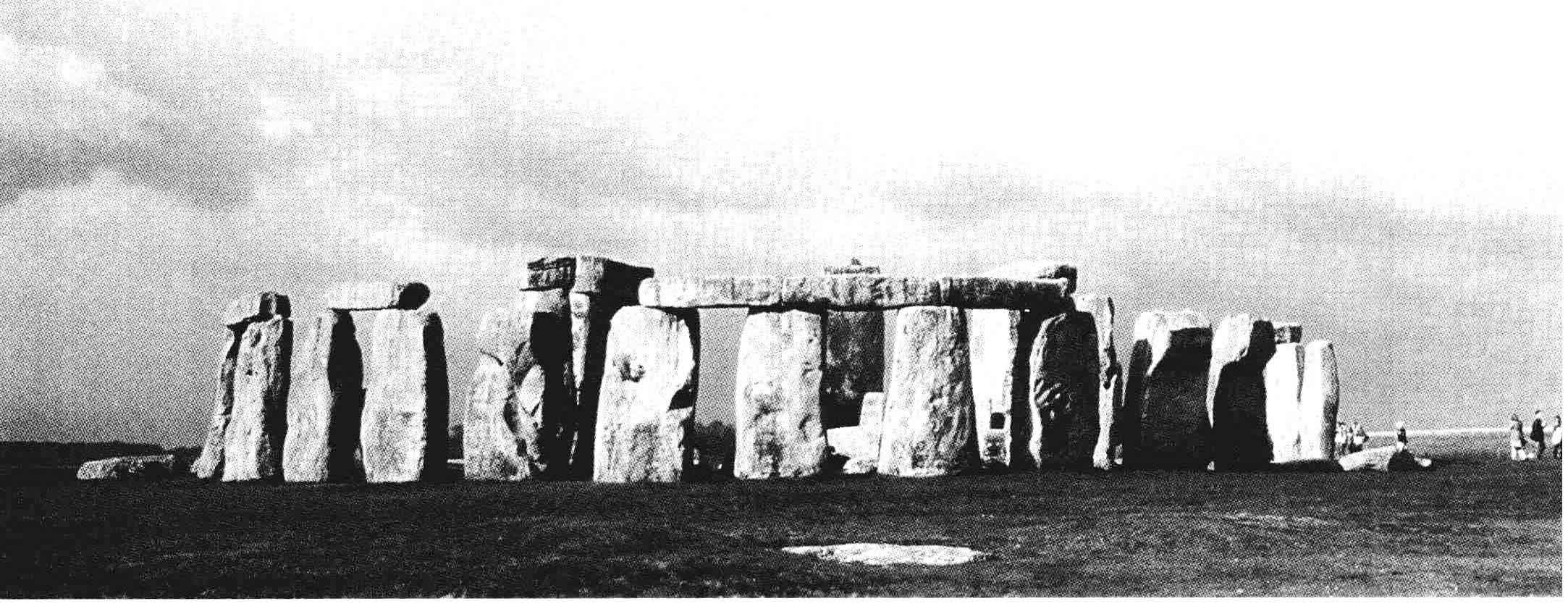


1.3　“狮子图”左部，肖维洞，阿尔代什山谷，法国。约公元前30000年

个巨大的“地下室”，那里满地都是凌乱的动物骨头。在向洞的更深处推进一段距离后，探险家们用灯照亮洞壁，有了一个惊人的发现：洞壁上布满了描绘犀牛、马、熊、驯鹿、狮子、野牛、猛犸象和其他动物的线描图和彩绘图（**1.3**）——他们后来发现有300多幅画——以及大量的人手印。

显然，这些画非常古老，而且从史前时期起，这个洞就从未被人光顾和发现过。探险家们一致同意以他们中间带队找到这个遗址的让-马里·肖维（Jean-Marie Chauvet）的名字为它命名，所以它就叫肖维洞。数月后，在放射性碳测试精确地测定了画的年代之后，他们才意识到，自己刚刚把艺术史往后推了几千年。肖维壁画作于公元前30000年左右，是已知年代最久的绘画。这些画来自一个名叫旧石器晚期的时代。考古学家们已就画的制作方法形成了一些推测性的结论。红色和黄色赭石——一种天然矿物质——颜料以及黑色的木炭与动物脂肪混合，再用芦苇刷涂到洞壁上。这些物质为粉状时，则可能是通过空心的芦苇杆用嘴吹到壁面上去的。还有许多图是阴刻在石头上的。

更让人感兴趣的是洞穴绘画为何而作，它们的作者为什么如此注意细节，他们为什么要在离地面这么远的地下进行创作等问题。画这些画的人显然并不打算用它们来装饰住处。洞穴艺术家肯定是在离洞口近得多的地方居住的——睡觉、做饭、交媾和抚养孩子，那里光线充足，空气新鲜。在肖维洞被发现以前，许多专家认为，古代洞穴绘画是作为辅助狩猎的巫术确保成功地杀死猎物的。但在肖维洞所描绘的动物中，包括狮子、犀牛和熊在内的几种，并不属于原始人类的日常食物。也许艺术家希望与这些野兽建立某种联系，但我们无法确知这一点。



1.4 斯通亨奇。约公元前 2000—前 1500 年。石高 4.1 米。索尔兹伯里平原,英国

这些令人着迷的谜团忽略了也许是最惊人的一件事,那就是首先竟然会有图像存在。制造图像的能力是人类独有的。我们做起来是那么自然,而且从未间断,所以已把它看作理所当然。我们用手制造图像,也用脑。比方说,躺在户外的草地上,您可以从流云中辨认图形——时而是狮子,时而是老妇——以此自娱。这些图形真的存在吗?我们知道,云就是云,但图形必定存在,因为我们看见了它。我们对自己所造图像的感受是一样的。我们知道,素描就是平面上的条纹,报纸上的照片不过是一些圆点,但我们承认它们是反映世界的图像,而且认同它们。旧石器时代的画家的感受跟我们是相同的。并非所有的图像都是艺术,但造像的能力是艺术的起点。

英国当代雕塑家安东尼·卡罗(Anthony Caro)说过:"一切艺术从根本上说都是旧石器或新石器艺术:不是把煤灰和油脂涂抹到洞壁上的强烈欲望,就是堆石头的冲动。"[①]卡罗所说的"煤灰和油脂"指的是洞穴绘画。而在说"堆石头的冲动"时,他脑中想到的是石器时代现存最令人难忘、给人印象最深的艺术品之一——英国南部一座名为斯通亨奇的建筑物(**1.4**)。历经沧桑岁月和人为破坏,如今的斯通亨奇大部分已倾圮,而在最盛时期,它包括了几层同心**巨石圈**,最外围还有一圈壕沟。它始建于公元前 3100 年左右,是在多个世纪中分若干阶段建成的。最高的一圈可以在照片中看到,它原本由 30 块直立巨石构成,巨石顶上盖着一圈彼此相连的横条石。这些石头每一块都重约 50 吨,采自许多英里以外、被拖到修建地点,经过艰苦的努力,被石锤敲打成形,最后组装在一起。

对于斯通亨奇为何被建、有什么用途,已提出了很多理论。在 20 世纪,人们发现,斯通亨奇朝向太阳的移动路线,有一位美国天文学家竟然提出,这个遗址是一种日历,它划分年份,甚至还能预报日食。大多数专家对这类复杂的理论保持怀疑。这个遗址有可能被用作公共仪式或典礼的举办地,但除此之外,一切都不确定。兴许正如卡罗所暗示的,斯通亨奇仅仅是作为一个实例而存在,证明我们创造有意义的秩序和形式、把世界构建成我们思想的反映这样的冲动古老而基本。这是艺术的另一个起点。

斯通亨奇是在新石器时期建造的。新石器时期是根据人类发明的新型石制工具来命名

---

① Dawtrey et al., *Investigating Modern Art* (London: Yale University Press in association with The Open University, 1996), p. 139.

的，但这个时期也经历了一些重大的进步，比如动物的驯化和农作物的培植、制陶技术的发展——因为人们发现火能使某些种类的黏土变硬。有了制陶术，储物罐、装食物的碗及其他各种各样的实用物品纷纷出现。但世界上最古老的陶器似乎大部分都远远地超出了纯实用需要的范围(**1.5**)。图中这件雅致的高脚器皿是约公元前2000年在现在的中国东部制成的。它薄如蛋壳，极易破碎，什么都无法多装，还很容易倾翻。换句话说，它不实用。但为了把它做得赏心悦目，古人投入了百般的小心和高超的技艺。这是第三处我们可以寻求艺术起源的地方——探索新技术在审美上的可能性的冲动。早期的制陶者一定曾想知道，黏土的极限是哪里。能用它做什么呢？学者们认为，这类器皿是礼器。它们可能是为某个社会精英阶层的成员特制的，数量有限。

构筑有意义的图像和形式，创造秩序和结构，探索审美的可能性——这些特点似乎是人类天性的一部分。艺术以它们为根基生长起来，每个文明则以自己的方式养育它。



1.5　高脚器皿，出土于中国山东潍坊。新石器时期，龙山文化，约公元前2000年。黑陶，薄胎，高26.7厘米

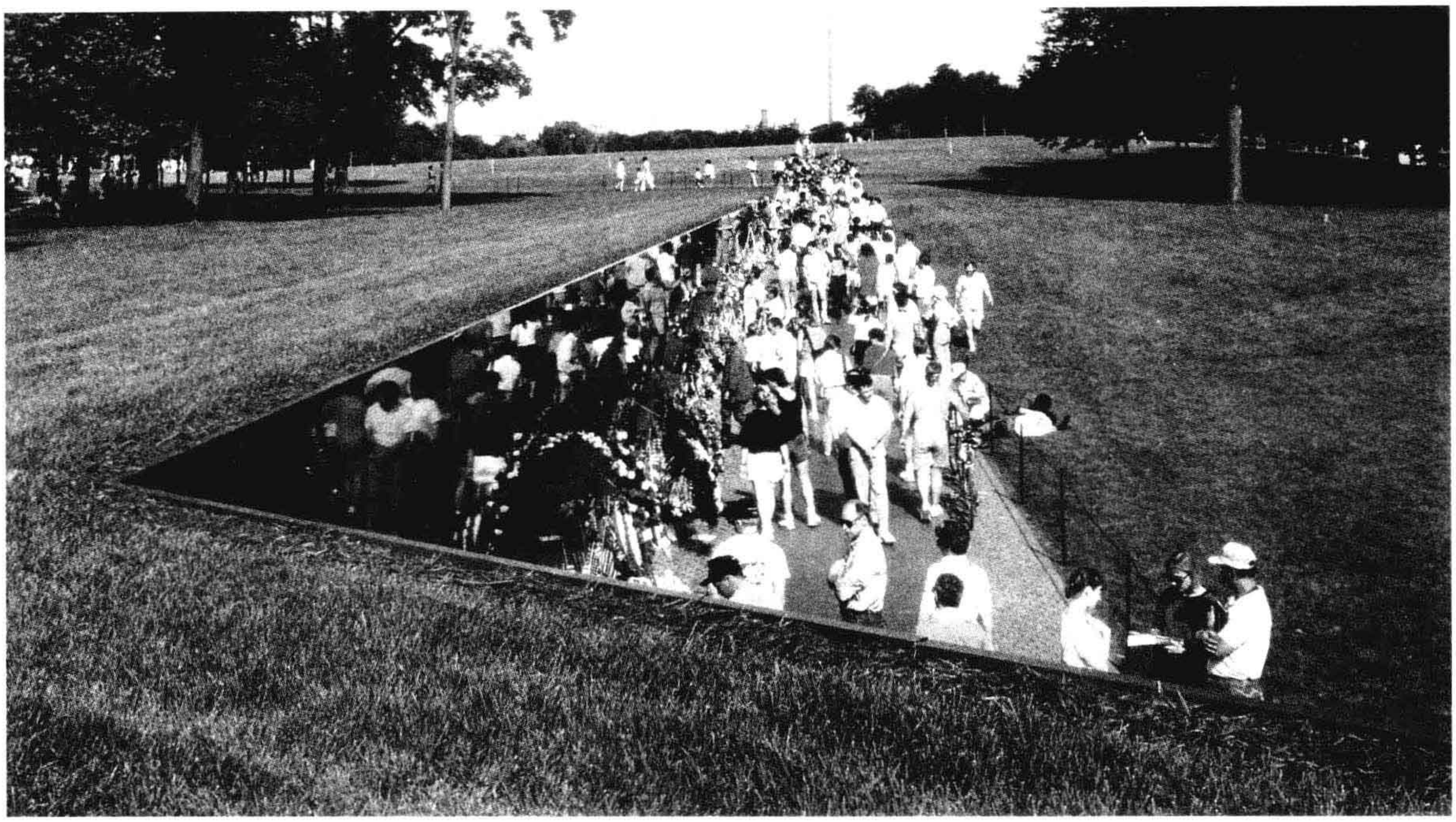
艺术家的工作是什么？

在我们这个社会里，人们常常认为艺术是被称为艺术家的专家创造的，正如医生行医、工程师设计桥梁。在其他社会中，几乎每一个人都以某种方式为艺术贡献着力量。但是，无论一个社会的组织形式如何，它所要求其艺术生产者履行的职责都是相似的。

首先，艺术家出于某种与人有关的目的建造建筑物。比如，斯通亨奇可能是族群聚在一起举行仪式之地。在离我们更近的年代，林瓔(Maya Lin)设计了越战老兵纪念碑，这是个沉思和怀念之所(**1.6**)。越南战争是我们最痛苦的民族记忆之一，由于成千上万的年轻男女在这场遥远的战争中失去了生命，它在国内遭到了日益强烈的质疑和抗议。到战争结束时，国内的分歧已到了势不两立的地步，以致回国退伍军人的贡献几乎得不到承认。在这种论战不断的氛围中，林瓔的任务就是建造一座纪念碑，向战争中牺牲的人们表达敬意，同时，对战争本身既不美化也不谴责。

纪念碑的核心是一面长长的黑色花岗岩墙，它两头逐渐变尖，整体呈V字形，上面刻着失踪、被俘和死亡者的姓名——共有大约58000个名字。在一座坡度不大的小丘上切开一个楔形的大口子，墙就嵌在露出来的泥土中，让人觉得它是一座古冢的现代入口，但实际上并不存在什么入口。相反，被打磨得锃亮的墙面像一面镜子，照出了周围的树木、附近的华盛顿纪念碑和路过的参观者。

从两头沿着一条走道进入纪念碑的参观者们起初几乎没有意识到脚边的矮墙。纪念碑



1.6 林瓔：越战老兵纪念碑，华盛顿。1982 年。黑色花岗岩，长 147.6 米

的起点和战争本身的开场完全一样：几乎不被察觉，几支支援部队被派往一个遥远的小国，几个人阵亡的消息出现在晚间新闻中。当参观者沿着向下倾斜的小路继续往下走时，墙变得越来越高，直至高过头顶，上面的人名层层叠叠。人们常常会伸手去摸这些字母，在这样做时，他们也碰触到了自己回到往昔的思绪。在走道的最低点，墙在达到最高的同时拐了一个弯。小路开始向上倾斜，墙则开始逐渐消失。参观者被华盛顿纪念碑（出现在这里的照片中）或林肯纪念碑（在另一条轴线上）吸引，忘记了战争。

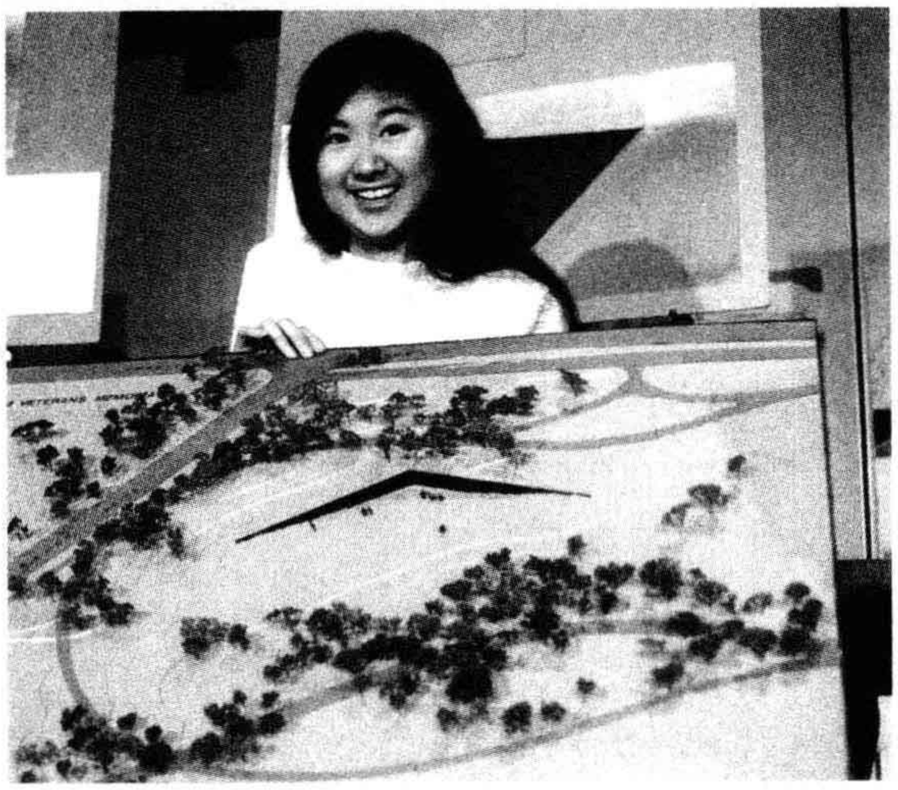
林瓔建造的建筑物以一种安静、不显眼的方式引发了一种仪式，一段向下进入死亡谷，然后朝上走向希望、康复与和解的旅程。与斯通亨奇一样，它也起到了聚集公众的作用。

艺术家要完成的第二个任务是造出不普通的普通用品。正如我们之前看到的那件新石器时期的器皿不是一个寻常的酒杯一样，图中的这块布料亦非一般的衣服（**1.7**）。它是由西非的阿散蒂族艺术家编织的，是一种名为“肯特布”的织物的一个令人称奇的例子。肯特布以数百种图案织成，每一种图案都有自己的名字、历史和象征意义。传统上，一种新发明的图案必须先让国王过目，国王有权要求把它留作己用。与那件新石器时期的器皿一样，皇家肯特布只在典礼上使用。这种华美、昂贵、精工细作的布料还能使其穿着者显得与众不同，也就是让凡人变得不凡了。

艺术家的第三个重要任务是记录和纪念。艺术家制作的图像帮助我们在“现时”变成“过往”之后回想起它，让我们牢记历史，并将向未来讲述我们这个时代。这里的图例是一个名叫马诺哈尔（Manohar）的 17 世纪艺术家的画（**1.8**），马诺哈尔是印度莫卧儿王朝皇帝贾汉吉尔（Jahangir）的宫廷画院雇用的几位画家中的一个。在画的中央，我们看到贾汉吉尔本人坐在一顶华丽的华盖下面。他的儿子库斯罗（Khusrau）穿着一件黄色长袍，献上贵重的礼物——一只

林 瓔

生于 1959 年



林瓔与越战老兵纪念碑模型,1980 年

“我的每一件作品都源自一个简单的愿望,那就是,使人们意识到自己所处的环境,不仅是物质世界,而且是我们所栖居的心理世界,”林瓔曾写道,“我建造能在其中思考的建筑,但并不试图规定必须思考些什么。”[①]

林瓔最著名的思考建筑也是她的第一件作品——位于华盛顿的越战老兵纪念碑。林瓔设计这个作品,是为了参加一次纪念碑方案的公开征集活动。它从如潮水般涌入的 14000 多份参赛作品中毫无异议地中选。我们可以想象,当评委们拨通获胜者的电话号码,发现自己接通的是耶鲁大学的一个学生宿舍,而林瓔只是一个就读于这所大学的 22 岁建筑系本科生时,他们是多么惊讶。与林瓔的大多数作品一样,这座纪念碑充满力量的外形是长期阅读和思考加上随后刹那间的直觉的产物。在一次去华盛顿察看修建地点的时候,她写道:“我有一个简单的冲动,想切入大地。我想象自己拿着刀切进泥土,把它割开,这是开始时必经的暴力和痛苦,而时间能平复它。青草将重新长起,但最初的切口仍将是土里的一个纯平面,表面光滑如镜,很像一个经过切割而且边缘经过打磨的晶球的表面。”在刻上死者的名字之后,这个平面“将成为尘世与更加寂静、阴暗、安宁的来世之间的交界处……我从未把纪念碑看作一面墙、一个物体,而是把它当成大地的边缘,一个开放的面。”回到学校后,在学生餐厅里,林瓔在一堆土豆泥上果断地割了两刀,把她的想法形诸眼前。

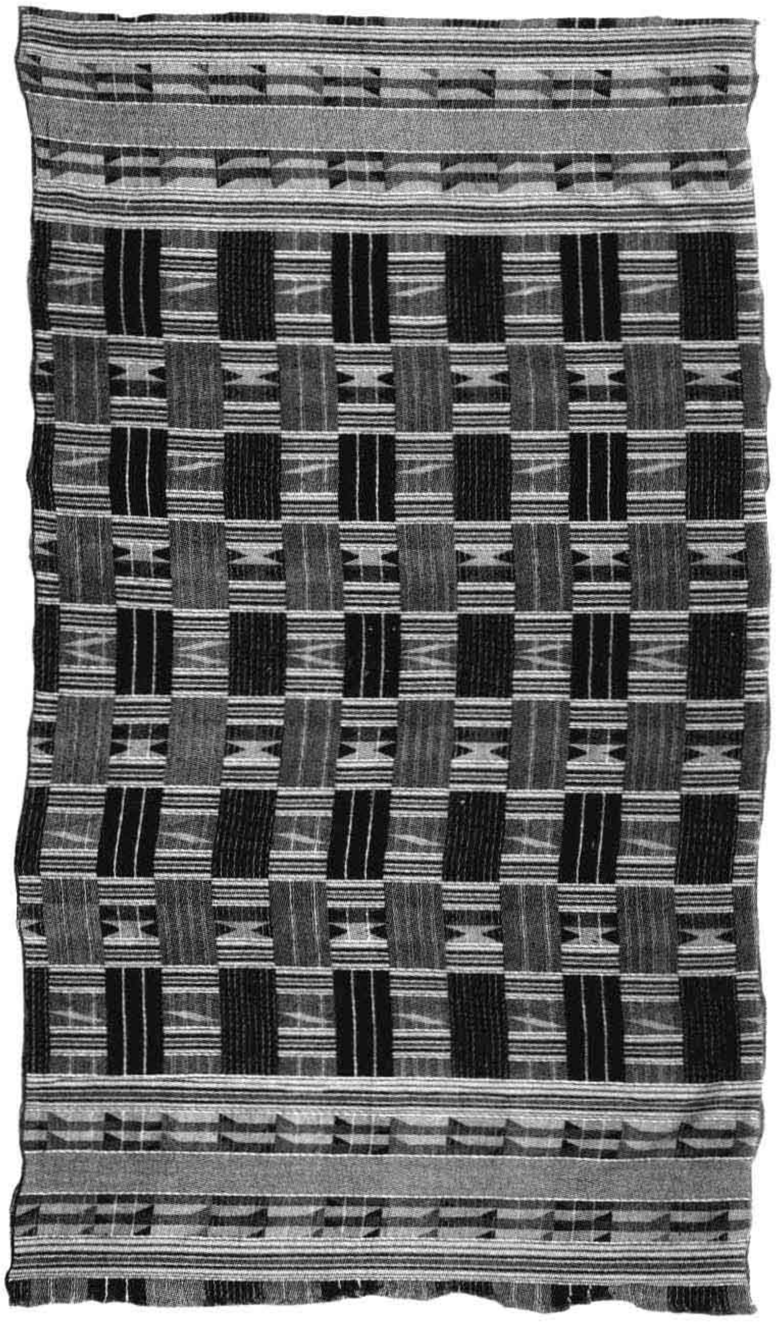
林瓔在俄亥俄州的阿森斯出生、长大。她的父亲是一位陶艺家,是俄亥俄大学美术系教授。她的母亲则是一个诗人,在同一所大学的英语系任教。这对父母是在林瓔出生前从中国移民美国的。林瓔总是相信,自己所选择的人生方向与这种学术氛围和全家每天与艺术打交道的生活有关。关于父亲,她只是简单地写道:“他对美的鉴赏力贯穿了我们的一生。”她和弟弟花了无数的课余时间在父亲的工作室里看他摆弄黏土。

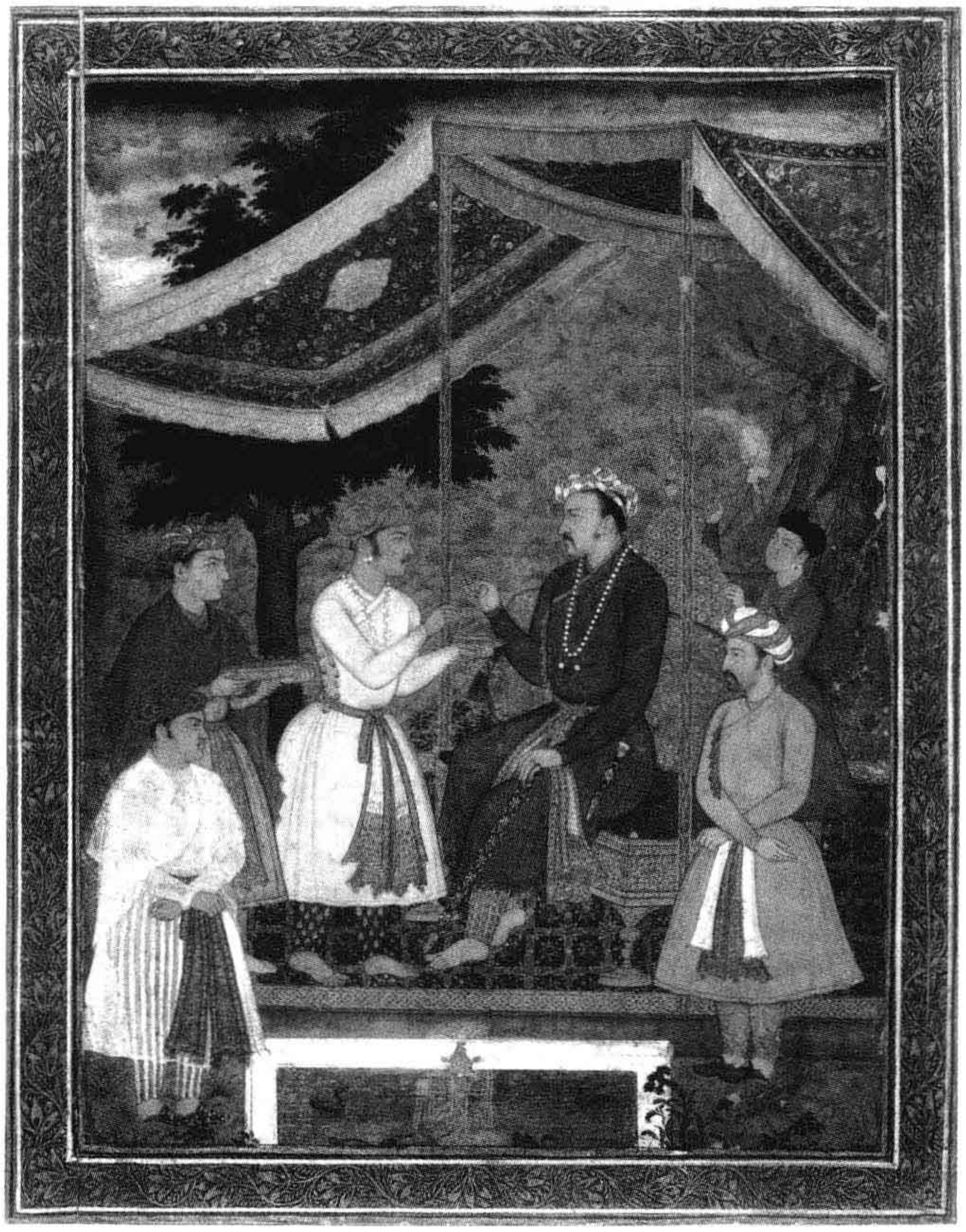
林瓔承认自己用了很长时间才从这段修建越战纪念碑的经历中走出来。尽管这份设计最初得到了公众的普遍认可,但它很快激起了一股愤怒而激烈的反对浪潮,这种情绪导致了对她本人的口头,有时是种族主义的攻击。这些攻击造成了损害。之后的几年,林瓔都一直默默无闻地为一家建筑公司工作。后来,她重返耶鲁大学,完成博士学业。自从 1987 年建立自己工作室以来,她已创作了一些引人注目的作品,如阿拉巴马州蒙哥马利市的人权纪念碑、安阿伯市密歇根大学里的地景艺术品《波田》(*Wave Field*),以及田纳西州克林顿市的兰斯顿·休斯图书馆。

评论家们常常为该把林瓔归为建筑师还是雕塑家而伤脑筋。林瓔本人坚持认为,两者是互相交融的。“我得到过的最好的建议来自弗兰克·盖里(Frank Gehry,唯一一位成功地融合了雕塑和建筑的建筑师)。他说,我不应为它们的差别而发愁,尽管去做作品好了。”林瓔回忆道。这正是她坚持做的事。

---

① 本短文中的所有引文都出自 Maya Lin, *Boundaries* (New York: Simon & Schuster, 2000).





1.7 （左）肯特布，产自加纳。阿散蒂族，20 世纪中叶。棉，196.2×114.3 厘米。纽瓦克博物馆，新泽西

1.8 （右）马诺哈尔：《贾汉吉尔接受库斯罗的金杯》。1605—1606 年。纸上水粉，20.8×15.2 厘米。大英博物馆，伦敦

金杯。此画纪念的是父子和解的一个瞬间：他们曾激烈争吵。然而，这个瞬间并未维持下去。不久，库斯罗谋划了一次武装叛乱，这使他丧失了帝位。尽管莫卧儿王朝历史中盘根错节的细节可能已被人忘却，但这幅迷人的画生动地再现了他们那个早已逝去的世界的概貌，因为他们希望这世界留在人们的记忆中。

艺术家的第四个任务是将未知事物实体化。他们描绘眼不可见或只存在于想象中的事物。一位 10 世纪的印度无名雕塑家就让以舞王形象出现的印度教大神湿婆（Shiva）有了真实的形体（**1.9**）。湿婆被火焰包围着，长发向外飞扬，跳着宇宙毁灭与重生之舞，即一个时间周期的结束与另一个时间周期的开始。雕像的四条手臂表明了这个宇宙瞬间的混杂状态。湿婆的一只手拿着那面以鼓点唤起天地万物的小鼓，另一只手托着毁灭之火。第三只手指向他抬起的腿，崇拜者在这条腿下寻求庇护；而第四只手则举起，掌心朝向观众，这种手势的意思是“无畏”。

艺术家的第五项职责是将感情和思想实体化。比方说，我们刚刚看到的湿婆像就是作为印度教文化一部分的时间的循环性观念的有形化。在《星夜》（**1.10**）中，文森特·凡·高（Vincent van Gogh）努力地表达着他站在法国一个小村庄外仰望夜空时的个人感情。这时的

凡·高已开始对一种观念产生兴趣，那就是，人在死后会到一颗星星上去，在那里继续生活。“正如我们搭火车去塔拉斯孔或鲁昂一样，”他在一封信中写道，“我们乘坐死亡列车到星星上去。”[①]这个念头像一面棱镜，透过它看到的夜景在他心中产生了一个极其强烈的幻象。星星被一圈圈四射的光芒包围着，样子夸张、迫人，仿佛每一颗星都是一轮明亮的太阳。一个波浪状的大漩涡翻滚着穿越天际——这也许是一片云，或某种宇宙能。整个景观似乎也像大海一般随波起伏。前景处的树冲着繁星蜿蜒而上，仿佛在回应它们的召唤。远处，一座教堂的尖塔也直指天空。一切都处于剧烈的运动之中。大自然似乎有生命，在用自己的语言进行着交流，而村庄却在沉睡。

最后，艺术家能恢复我们的洞察力，帮助我们以新的方式看世界。习惯会令感觉迟钝。我们不再对日常所见感到好奇，因为它已为我们所熟知。在艺术中，我们可以通过别人的眼睛来看世界，恢复初次观看时的热情。恩斯特·哈斯（Ernst



1.9 《舞蹈湿婆》。印度，10世纪。青铜，高8.6米。国立博物馆，阿姆斯特丹

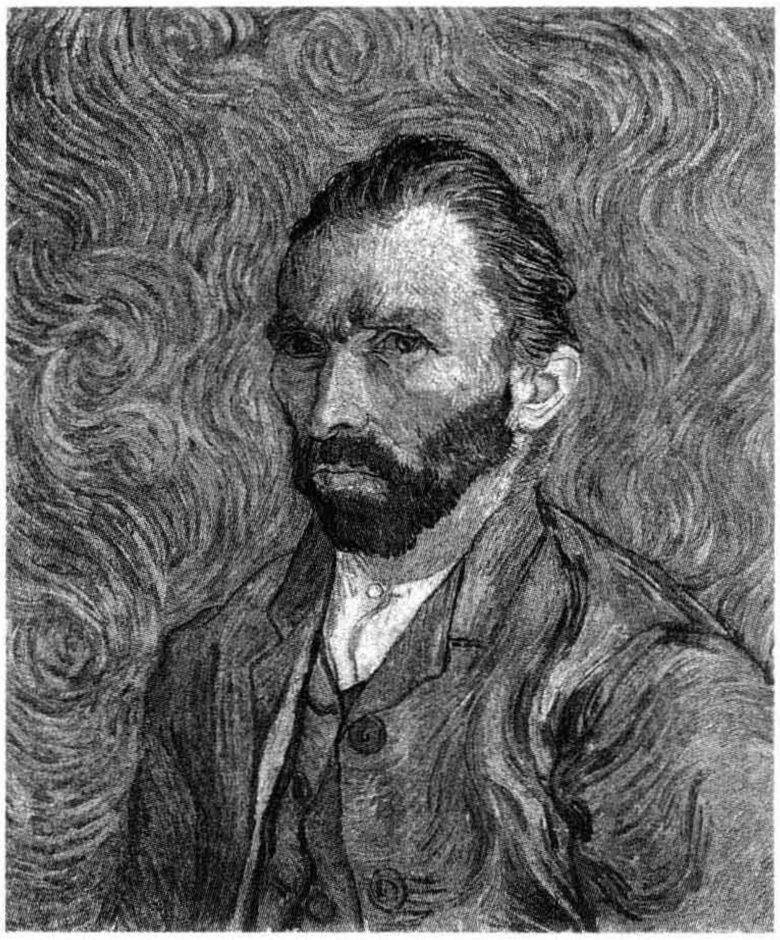


1.10 文森特·凡·高：《星夜》。1889年。布上油画，73.7 ×92.1 厘米。现代艺术博物馆，纽约

① Marilyn Stokstad, *Art History*（New York: H. N. Abrams Inc., 1995），p. 1037.

文森特·凡·高

1853—1890



文森特·凡·高:《自画像》。1889 年。布上油画,64.8×54.6 厘米。奥塞美术馆,巴黎

凡·高对现今的艺术爱好者的吸引力很容易理解。这是个痛苦不安、饱受折磨的人,但尽管精神上极度苦闷,他还是努力创造出了非凡的艺术。这是个与世隔绝、耽于内省的人,但他所记下的关于艺术和人生的文字动人心弦。这是个反复无常、容易冲动的人,但他有足够的自律,能在只持续了十年的艺术生涯中创作出一大批作品。

凡·高出生在荷兰的格鲁特-赞德特镇,是一个荷兰新教牧师的儿子。他的早年在不同的角色中度过,包括神学院学生和当地矿区的非神职传教士。直到 27 岁,他才开始对艺术产生认真的兴趣,但此时他只剩下 10 年的生命了。1886 年,他去巴黎与弟弟提奥(Theo)同住。提奥是一个艺术品商人,他始终是在情感上与文森特联系最紧密的人。在巴黎,文森特了解到了最新发生的艺术运动,把它们的特点融入了自己的风格,特别是把光和鲜艳的色彩引入自己的选色体系。

两年后,凡·高离开巴黎,前往南部城市阿尔勒。画家保罗·高更(Paul Gauguin)来到这里陪了他一段很短的时间。凡·高希望与高更密切合作,在一种自我表达的纯净氛围中,创造出完美的艺术。然而,这两位艺术家口角不断。显然是在一次激烈的争吵之后,凡·高割下了一部分耳朵,并把它寄给一个妓女。

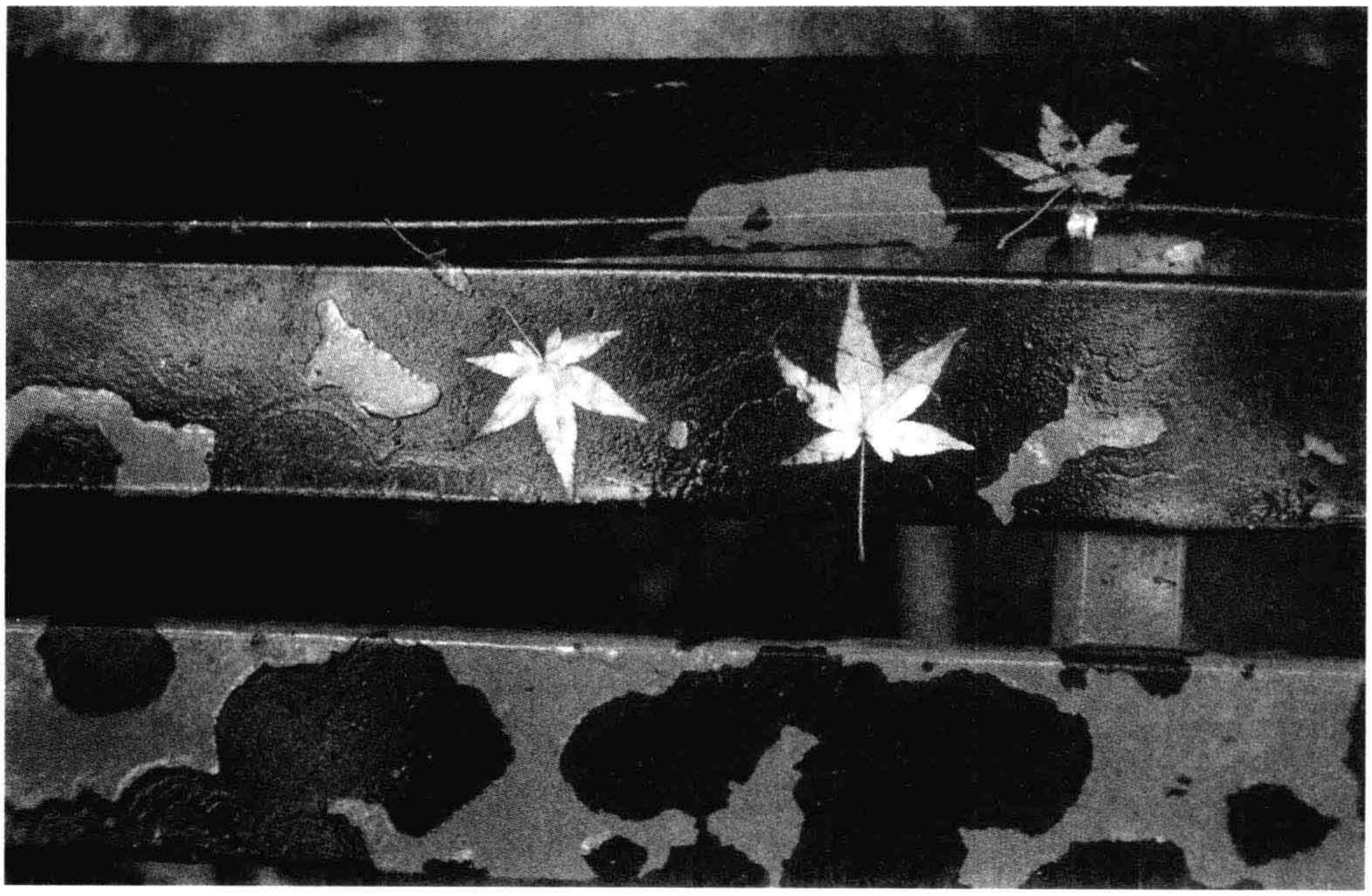
在这件怪事发生之后,凡·高很快意识到自己的不稳定状态已到了无法控制的地步。他把自己关进一家精神病院,在那里,他一如既往地继续着高产的绘画创作。我们如此喜爱的那些作品大部分作于他生命的最后两年半。在那些年里,文森特(他一向署这个名)得到了许多出于同情的鼓励,这鼓励来自他弟弟,也来自一名拥有难得的洞察力的医生、艺术鉴赏家加谢(Gachet)医生,他还为加谢医生画过几次像。但是,他的绝望情绪不断加深,1890 年 7 月,他开枪自杀了。

文森特写给弟弟提奥的信是艺术史上一份独特的文献。它们展现了一位敏感、聪慧的艺术家是如何向一个特别善解人意的人倾吐思想的。1883 年,文森特还在荷兰时,写信给提奥说:“我认为,我常常富比克罗伊斯(Croesus)*,不是因为有钱,我的富有(虽然并不每天如此)是因为我在自己的作品中发现了某样东西,我可以把自己完全献给它,而它会给生命带来灵感和意义。当然,我的情绪变化无常,但平均起来看,还是平静的。我对艺术有坚定的信仰,我确信,它是一条充满力量的河流,能把人带往港口,但人自己也必须出一点力;无论如何,我认为发现自己工作的意义是一种巨大的神恩,所以我不会把自己看成不幸的人。我是说,我可能曾经身处某些相对较大的困难,在我的生命中,可能有过无望的日子,但我不应该希望自己被看作是倒霉蛋,而且这样也是不对的。”[1]

---

* 克罗伊斯(?—公元前 546 年),吕底亚末代国王,敛财成巨富。——译者

[1] Mark Roskill, ed., *The Letters of Vincent van Gogh* (New York: Atheneum, 1977), p.188.



1.11　恩斯特·哈斯：《1981年京都长条铁凳上剥落的油漆》。1981年。柯达彩照

Haas)的摄影作品《1981年京都长条铁凳上剥落的油漆》(*Peeling Paint on Iron Bench, Kyoto, 1981*, **1.11**)挑出了一个平常日子里的一个小细节，要我们注意它是多么意味深长，如果我们真的抽出时间去看的话。在雨中，色彩泛着光泽，鲜艳明净：浓黑衬着鲜红，星形的树叶简直就像是金子做的一般。在透过哈斯的眼睛来看此景之后，我们会发现自己更加注意周围的世界了——即使只有几个小时——它比我们平常意识到的更加陌生、神秘、多样、美丽。

创造与创造力

在京都的一个雨天，恩斯特·哈斯出外散步，他本可以注意到公园里的这张长椅，愉悦地笑笑，然后继续向前走去。一个多世纪以前，凡·高站在田间，他本可以在看见夜空后返回寓所——而且我们将永远不会知道这件事。我们都曾经历过这样的顿悟时刻：它们将我们置于艺术开始的地方。对大多数人来说，这种时刻本身即为目的。而对艺术家而言，它们只是个开头，是启动创造进程的原材料。

"创造力"是在谈论艺术时经常被提到的一个词，但到底什么是创造力？它是人生来就有的吗？它能被学习吗？它会消失吗？艺术家是否比其他人更有创造力？如果是，他们是如何变成这样的？许多作家和教育家试图分析创造力，查明是什么让人具有创造性。[1]尽管创造力的准确本质仍然难以界定，但普遍的意见是，富于创造力的人常常具有某些特征，包括：

- 敏感——对所见、所闻、所触有更强烈的感觉，更易被他人及其情绪感染。

---

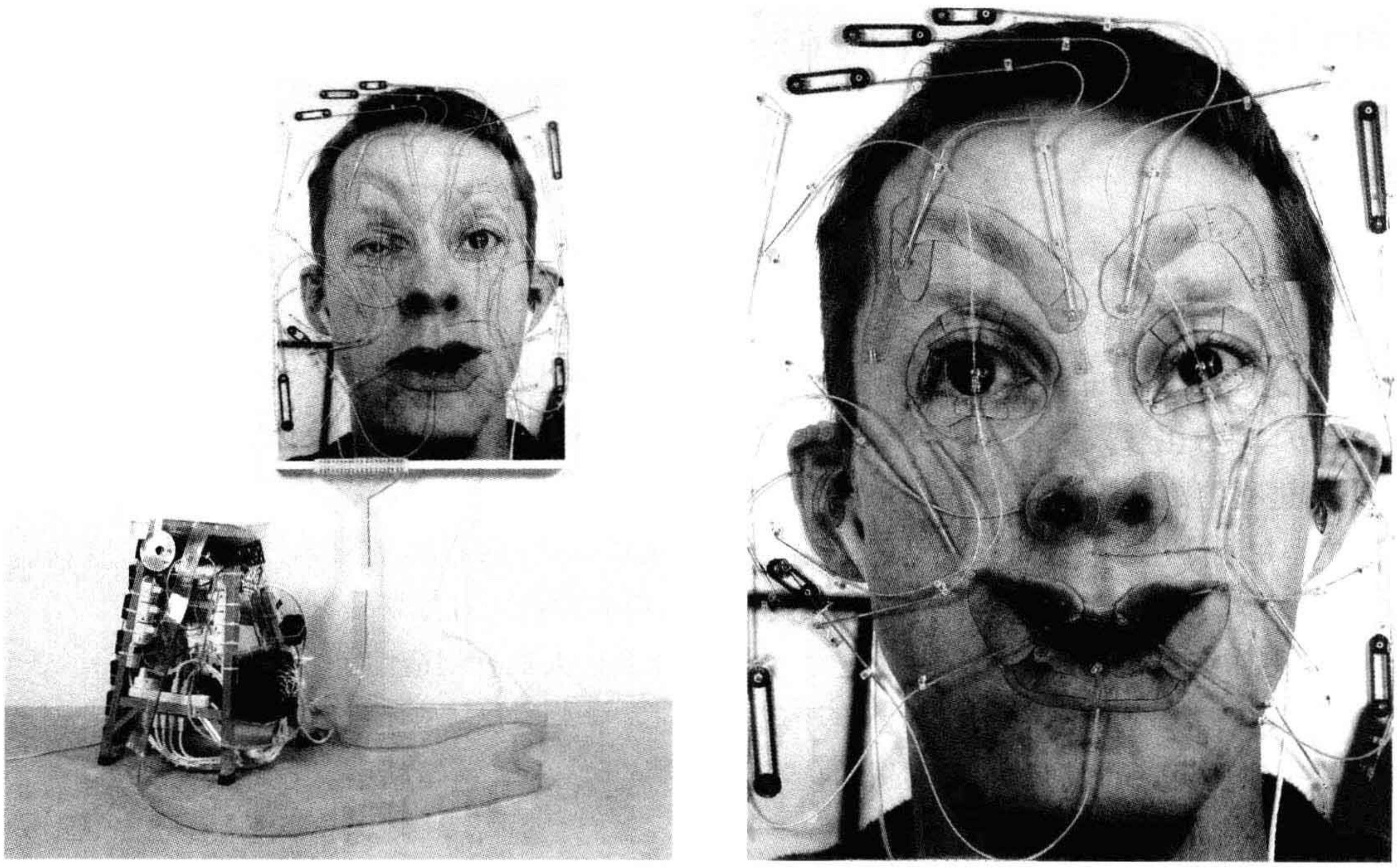
[1] 改写自 Sidney J. Parnes and Harold F. Harding, eds., *A Source Book for Creative Thinking* (New York: Scribner's, 1962); and Daniel M. Mendelowitz, *Children Are Artists*, 2nd ed. (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1963).

- 灵活——适应新环境和留意到新环境的可能性的能力;愿意去发现具有创新性的关系。
- 创见——对环境和在解决问题时的非常反应。
- 幽默——幽默感和独立试验的能力。
- 生产力——轻松、频繁地产生想法以及把这些想法贯彻到底的能力。
- 流利——能够随时自由地表达思想。
- 分析技能——一种研究问题的才能:深入剖析,找出各个因素起作用的方式。
- 组织技能——把事物恢复到协调有序状态的能力。

在欣赏蒂姆·霍金森(Tim Hawkinson)的《表情仪》(*Emoter*,**1.12**)时,这份清单会浮现在我们脑中。与霍金森的许多作品一样,《表情仪》看上去像是业余爱好者自己动手实施的科学项目,只是有点脱离了控制。地板上的梯凳里装着一台黑白电视监控器,已被调至一家本地电台的频率。吸在监控器屏幕上的一排排光敏感元件对移动图像作出反应,通过一团乱糟糟的塞绳、电缆和电线,把信号传至上方一幅巨大的艺术家脸部照片。脸部的各个部位——眼睛、鼻子、眉毛和嘴——在接收到的信号的刺激下不断移动,形成各种小丑般的夸张表情。

无疑,是敏感使霍金森成了一名敏锐的面部观察者,是创见告诉他,像监测脑波的实验室实验或把特定的面部表情与特定的情感联系起来的过时的科学理论这样一些不可能的材料能成为艺术品的灵感来源。幽默、灵活、流利和生产力促使他开始探索项目可能的成形方式,而分析和组织技能则是他完成项目的条件。

艺术家这个职业并非唯一要求具有创造力的。科学家、数学家、教师、企业经理、医生、图书馆管理员、计算机程序员——各行各业的工作者,只要是有能力的,定会寻找提高创造



1.12　蒂姆·霍金森:《表情仪》。2002 年。装置(左)及其局部(右)。塑料泡沫夹芯板上变形的喷墨打印照片、监控器、活梯、机械零件;照片:124.5×91.4×10.2 厘米;活梯高 68.6 厘米。蒙洛杉矶 Ace 画廊惠允

力的途径。艺术家占据着一个特殊的位置,这表现在,他们毕生都致力于开拓视觉创造力的领域。

人能变得更有创造力吗?回答基本上是肯定的,如果他自己允许的话。有创造力意味着学会信任自己的兴趣、经验和选择,并学会利用它们提高生活和工作的水平。最重要的是,它意味着抛弃“已经如何”或“应该如何”的僵化观念,思考“能够如何”。当眼睛和思维敞开时,创造力就会成长起来,“看”艺术与“做”艺术同等重要。

作为本章的结尾,我们将考察创造性的观看所可能涉及的问题。

观看与反应

科学告诉我们,看是一种感知方式,而感知指的是对感觉材料的识别和分析——换言之,就是信息如何到达眼睛(耳朵、鼻子、味蕾、指尖)以及我们如何解释它。在视知觉中,人眼接收以图像形式传递的信息;大脑又对这些图像进行加工,赋予其意义。眼睛在视觉中的作用完全是机械的。它只是把某些会引起身体不适的物质阻挡在外,起作用的方式对每个人都相同。但是大脑在理解信息的过程中的作用却是高度主观性的,属于心理学的范畴。简而言之,在相同的环境中,并非人人都会注意到同一个事物,人们对自己所见作出的解释也不相同。

感知有差异的一个原因是,在任何特定的时刻,可供注意的细节数量庞大。为了高效地度过日常生活,我们实行了所谓的选择性感知,只把注意力集中在眼下工作所需的视觉信息上,而把其他所有信息都移往后台。但其他因素也在起作用。心情会影响注意的内容以及解释的方式。全部的过往经历——成长的文化环境、有过的人际关系、见过的地方、积累的知识——也有同样的影响。

感知的主观性质解释了为什么对不同的人来说,艺术品的含义不同,以及为什么我们会一遍遍地重温心爱的作品,而每一次都有新的发现。它解释了为什么我们了解得越多,每一次新的与艺术的相遇就越丰富充实——因为我们将把更多的经验带入这次相逢。它解释了为什么我们应该尽一切努力亲身体验尽可能多的艺术——因为物质维度也会影响感知。本书翻印的艺术品都被大大缩小。许多其他细节也在翻印的过程中丢失了。

首要的一点是,感知的本质表明,观看艺术最重要的关键是意识到观看的过程——注意细节和视觉关系,探究它们所激发的联想和感情,搜寻可供使用的知识,努力把所见付诸文字。胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔(Juan de Valdés Leal)的《虚空》(*Vanitas*, **1.13**)粗看起来就是一堆随意摆放、杂乱无章的物品和一个低头看着它们的小天使。在背景处,有一个男子从阴影里面朝观众向外张望。但这堆东西是什么?小天使和男子在做什么?只有当我们开始问这样的问题并作出回答时,此画的寓意才会显现出来。

在前景处的左方有一块表。它旁边放着两朵花:一朵正在盛开,另一朵行将凋谢。接下来是骰子和纸牌,意指赌博游戏。再过去,一堆奖章、钱币和珠宝把人们的视线引向一顶精美的王冠,它们暗示着荣誉、财富和权力。在画的中央,书籍和科学仪器使人联想到知识。最后,回到起点,有一个戴着月桂花冠的人头骨侧躺在那里。月桂花冠传统上被授予功成名就者,尤





1.13 （左）胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔：《虚空》。1660 年。布上油画，130.5×99.2 厘米。沃兹沃思博物馆，哈特福德

1.14 （右）奥德丽·弗拉克：《命运转盘（虚空）》。1977—1978 年。布上丙烯打底油画，2.4×2.4 米。纽约路易斯·K. 迈泽尔画廊藏

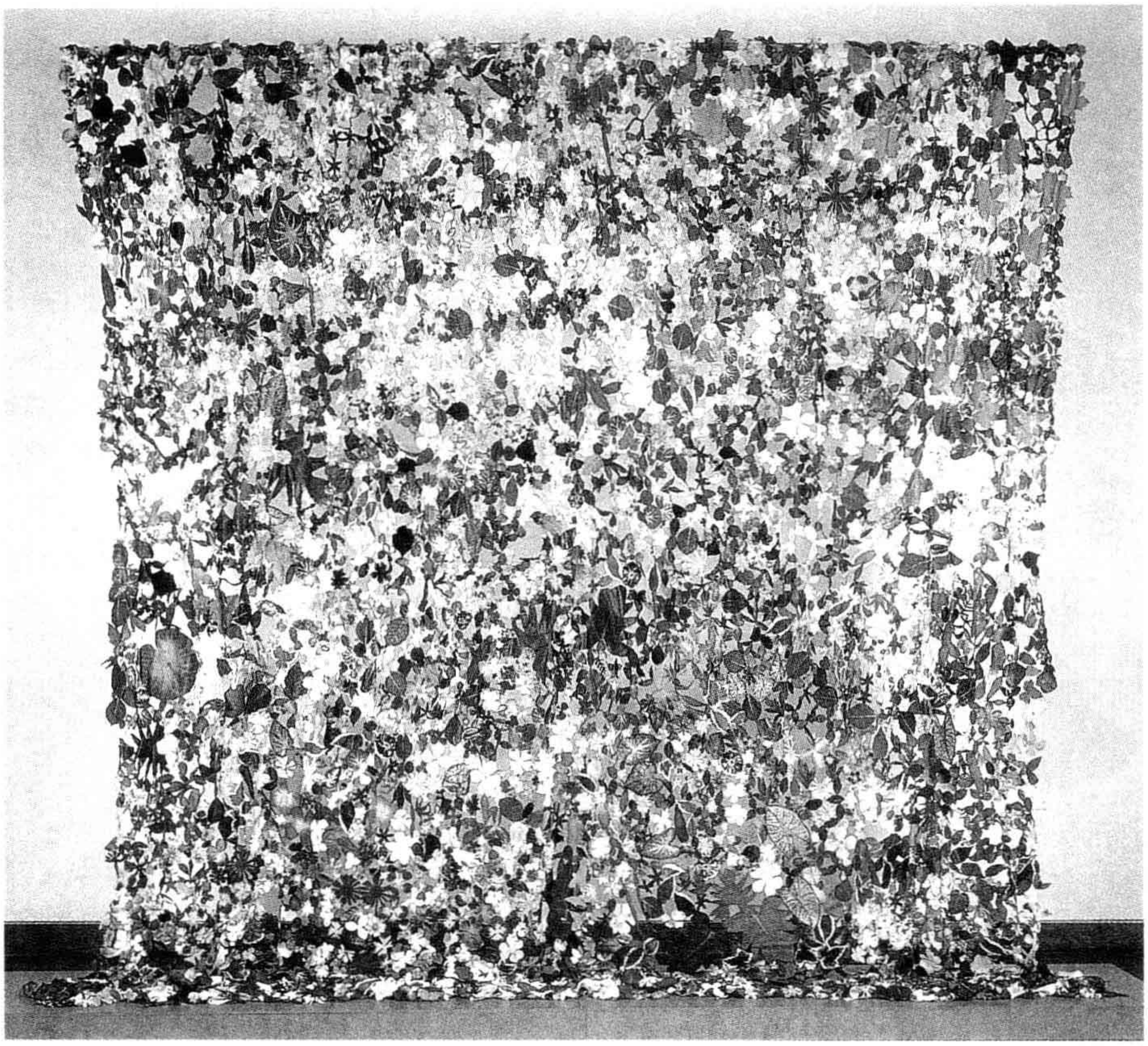
其是因艺术上的成就而出名的人的。

在这堆摆出来给人看的物品上方，小天使吹了一个肥皂泡，仿佛是对面前的财富作了一个评论。肥皂泡的存在时间比花还要短——几秒钟五彩斑斓的美丽，随即化为乌有。书后面的水晶天体仪看起来也像个肥皂泡，这促使我们寻找其中的关联。当我们的视线与男子的目光相遇时，我们注意到，他用一只手掀起厚重的帷幔，另一只手则指着一幅因此而露出来的画。他就差没说"看看这个"了。这幅画描绘的是最后的审判。在基督教信仰中，最后的审判是基督再次降临人间的那个时刻。他将对生者和死者进行审判，允许一些人进入天堂，而把其他人打入地狱。宇宙将毁灭，时间也将随之停止。

我们可以这样解释此画的基本寓意："人生短暂，在世时所珍视和追求的一切终将毫无意义。当世界末日来临，我们站在上帝面前时，财富、美貌、好运、权势、知识、名誉，统统都无法拯救我们。"如果不花时间细细理解和思考画中的大量细节，我们就会完全不得要领。

画的标题 *vanitas* 是拉丁语，意思是"虚幻"。它是暗指《圣经》中的《传道书》说的，此篇是关于尘世生活和欢乐之短暂易逝的沉思录。在篇末，我们读到："凡事都是虚空。"但这个标题并不是这位艺术家发明或他一个人使用的。更确切地说，它是艺术家生活的时期一个流行主题的通用名。17 世纪有大量虚空画流传至今，把它们合起来看，就能显示出艺术家们处理这个题材的方式多种多样。

更晚近的时候，画家奥德丽·弗拉克（Audrey Flack）被"虚空"这个传统题材吸引，创作了自己的一系列虚空画，包括《命运转盘（虚空）》（*Wheel of Fortune (Vanitas)*，**1.14**）。由于对弗



1.15　吉姆·霍奇斯：《一点一滴》。1997年。绢花、丝线，4.8×4.2米。费城艺术馆

拉克所依赖的这个艺术传统已有所了解，我们可以更容易地欣赏她所作的现代阐释。画中依然有一个头骨，它使人想到死亡。滴漏、日历纸和快熄灭的蜡烛诉说着时间及其流逝。项链、镜子、粉扑和口红是个人虚荣的当代象征物，而骰子和塔罗牌则让人想到偶然性和命运在人生中的作用。与巴尔德斯的画一样，这幅画中视觉上的两相呼应促使我们思考其间的关联：一位年轻女子装在相框里的椭圆形照片与正下方头骨在椭圆形镜子中的映像。

弗拉克在作画时，可能既考虑到过去，也坚定地着眼于当前社会，正如我们现在正在做的一样。比如说，她把现代的发明，如照片和口红引入画中，而避开那些不再直接对我们产生意义的象征符号，如月桂和王冠。明确的基督教背景也消失了，从而产生了一个更加一般化的寓意，它适用于所有人，无论其信仰为何：时光飞逝，红颜易衰，命运在人生中的作用大于我们所愿意承认的，而死亡必将降临。

尽管二人有区别，弗拉克和巴尔德斯都为我们提供了许多引导思考的线索。他们描绘能引发普遍联想的物品，然后把汇总证据的工作交给我们。乍一看，像吉姆·霍奇斯（Jim Hodges）的《一点一滴》（*Every Touch*，**1.15**）这样的当代艺术品似乎极为不同。《一点一滴》用的材料是一瓣一瓣撕开的人造绢花。花瓣被熨斗烫平，搀和起来，然后缝在一起，形成一块巨大的帘子或帷幔。但是，虽然《一点一滴》可能不像另两件作品那么明确地指导我们的思考，但我们研究它的方式是一样的：用眼看，而且设法有意识地看；问问题，挖掘联想意义；运用自己的经验和知识；拷问自己的感觉。

谁是买主?



收藏家多萝西和赫伯特·沃格尔在1994年5月29日到11月27日在国家美术馆举办的“从极简主义到观念艺术:多萝西和赫伯特·沃格尔藏品展”上

艺术品收藏家很有钱。艺术品收藏家富有魅力。艺术品收藏家是上流社会或贵族阶层的成员,要不然就是有权有势的商界领袖。每个人都知道这些事实,但显然没有人会费心去告诉纽约市的多萝西(Dorothy)和赫伯特·沃格尔(Herbert Vogel)。沃格尔夫妇——妻子是退休的图书馆管理员,丈夫是退休的邮局职员——并不富有,他们的生活方式老派正统。他们是那种必然会被形容成“普通”的人。但关于沃格尔夫妇,有一个事实确实不普通:他们已经以一种雄心勃勃的规模进行艺术品收藏活动超过35年的时间。

时髦的纽约艺术圈中的每一个人似乎都熟悉不时髦的赫伯特和多萝西。沃格尔夫妇尽可能多地参加开幕展。他们定期拜访几位艺术家的工作室。他们认真地研究艺术品——而且他们购买艺术品。他们位于曼哈顿的小公寓最终被一直堆到天花板的约1700件艺术品原作塞满。收藏的重点是极简、观念和后现代艺术家。这些藏品几乎全都是靠赫伯特的邮局薪水购得的。多萝西的收入则用于支付两人的生活费用。

两个如此……嗯……普通的人成为重要的艺术品收藏家的可能性似乎微乎其微。赫伯特是一个裁缝的儿子,他在纽约长大,中学毕业和从军队退役后开始在邮局工作。多萝西出生在纽约州的埃尔迈拉市,她获得了图书馆学的硕士学位,在布鲁克林找到了一份图书馆管理员的工作。这两个人在一个单身聚会上相遇,约会了一年后,他们于1962年结婚。他们中先投身于艺术领域的是赫伯特,他在纽约大学上过一些艺术课程,结交年轻的艺术家,还渴望自己成为一名艺术家。不久,赫伯特把多萝西也吸引进来,二人认定,收藏更符合自己的兴趣。

沃格尔夫妇的起步是缓慢的。晚上,他们会从各自的工作岗位赶往一个地铁站会合,然后前往一个画廊研究艺术品,并考虑可以购买的作品。起先,商家和画廊的常客觉得好奇:“那两个究竟是什么人?”沃格尔夫妇的外表并不符合常人心目中收藏家的形象。但是很快,他们明智而坚持不懈的购买吸引了人们的注意;不久,他们在画廊中的露面会引起一阵骚动。随着藏品数量的增加,他们的名气也越来越大。艺术家们把他们当作朋友来接待,因为他们对艺术品的热爱是那么真挚。

沃格尔夫妇的成功,很重要的一个因素无疑是他们的专一。多萝西和赫伯特没有孩子,虽然他们养了大量乌龟、鱼和猫。他们的时间几乎全部用在了收藏上。他们是精明的买家,会尽力节省有限的预算。

沃格尔夫妇的收藏的价值在1992年得到了证明,这一年,位于华盛顿的国家美术馆宣布将通过部分购买、部分捐赠的方式获得这批藏品。等到藏品被移出房间、送去编目,沃格尔夫妇就让人把公寓漆了一遍——几十年以来的第一次——然后恢复了购买艺术品的生活。

大多数人基本上过的是注定要过的生活,但赫伯特和多萝西显然是用更坚固的物质做成的。邮局职员与图书馆管理员——他们一起为自己创造了一种特殊的生活,一种与艺术相伴的生活。看着他们,跟他们交谈,你不会怀疑,他们享受着这种生活的每一个瞬间。

我们会想起春天。其他艺术品可能会浮现在我们的脑海中，比如中世纪挂毯的百花底纹（见 12.13）或虚空画传统中花卉的角色。我们会考虑诗歌所描写的花。在诗里，它们常与美貌和青春联系在一起，因为三者都转瞬即逝。我们会考虑从正在凋谢的花上落下的花瓣。我们会考虑面纱以及佩戴面纱的场合，比如婚礼和葬礼。我们会注意到作品的缝缀手法是多么精细，而作品本身看起来是多么纤巧。我们会考虑除了看"着"它之外，还要看"透"它，并思考帘子是如何划分区域的。比方说，巴尔德斯画中的男子掀起帷幔，揭示未来。

《一点一滴》不像虚空画那么容易用语言来形容，但它能激发对许多相同概念的思考：循环的四季，交织在一起的美丽与哀愁，象征生命消逝的仪式，跨界观念，事物的脆弱。最后，我们在《一点一滴》中看到了什么，取决于我们带给了它什么。如果我们真诚地对待这个工作，那么得到的答案就不会是错误的。

对于我们当中的任何一个人而言，《一点一滴》的含义将永远不会与霍奇斯本人所认为的完全一致，它也不应该如此。艺术家的作品源于一生的经历、思考和情感；其余任何人都无法精确地复制它们。艺术品拥有多重含义。最伟大的作品似乎对每一代人和每一个热心观众都有新的吸引力。最重要的是，如果一些艺术品对某个人来说有某种意义，而他自己的经历、思考和情感也在其中找到了合适的位置，那么就可以说他赋予了艺术品生命。

第 2 章

艺术是什么？

WHAT IS ART?

在我们的社会中，艺术具有很高的价值。在全国各地，美术馆与新建的体育场、舒适的购物区、公共图书馆和得到良好维护的公园一样，都是代表着城市骄傲的地点。从著名建筑师设计大胆的建筑到被改造成展示空间的废弃厂房，新的美术馆得到了急于为周边地区注入新的活力、吸引旅游者的市政府的鼓励。在我们的美术馆中，我们可以通过多种渠道接触艺术，不仅有画廊，还有销售绘本图书、展览目录和印有名作照片的明信片、日历、咖啡杯及其他商品的商店。艺术的声望是如此之高，以至于许多人参观美术馆，只是因为他们觉得这是自己应该做的，即使他们并不确定为什么。

历史上，许多艺术家也留下了关于他们是多么珍视艺术的动人描述。对文森特·凡·高而言，成为一名艺术家，是伟大、高贵的神意，即使在生活中要为之付出高昂的代价。在一封为了振奋弟弟提奥萎靡不振的精神而写的信中，他承认他们兄弟俩"为了成为艺术家链条上的一环，正在付出让人无法忍受的代价，如健康、青春、自由，每一种都不是我们喜欢的……"但他继续说道："有一种未来的艺术，它将是如此可爱、年轻，即使我们为了它而放弃自己的青春，我们也会因它而变得更加平静。"[1]在此，与在别处一样，他谈论艺术的方式使艺术显得比任何个别的绘画或雕塑作品都更伟大——它存在于一个理想国度里。

凡·高的世界与我们的世界并非截然不同。他在美术用品商店购买颜料和画笔，正如我们一样。他出门走向附近的乡野，在田边支起画架，正如我们一样。他画了《麦田与柏树》（*Wheat Field and Cypress Trees*，**2.1**）……在这里，我们感到这种相似戛然而止。凡·高是一个艺术天才。他对世界的想象是如此丰富，如此独一无二、富有个性，以至于它的力量似乎充盈于每一笔之中。世界本身向他热烈的观看方式屈服了，它的色彩变得更加鲜艳，它的千形百态波浪起伏，生机勃勃：金色的谷粒、蟠曲的橄榄树、翻滚的蓝色山丘、云团密布的天空。

在给弟弟的另一封信中，文森特谈论其艺术的口气既痛心又自信。"我的画卖不出去，对此我无能为力，"他写道，"但这样的时刻必将来临：人们将发现，它们的价值要大于颜料的价格和我投入其中的个人收入，毕竟这份收入相当微薄。"[2]在他死后，这个预言变成了现实。但

---

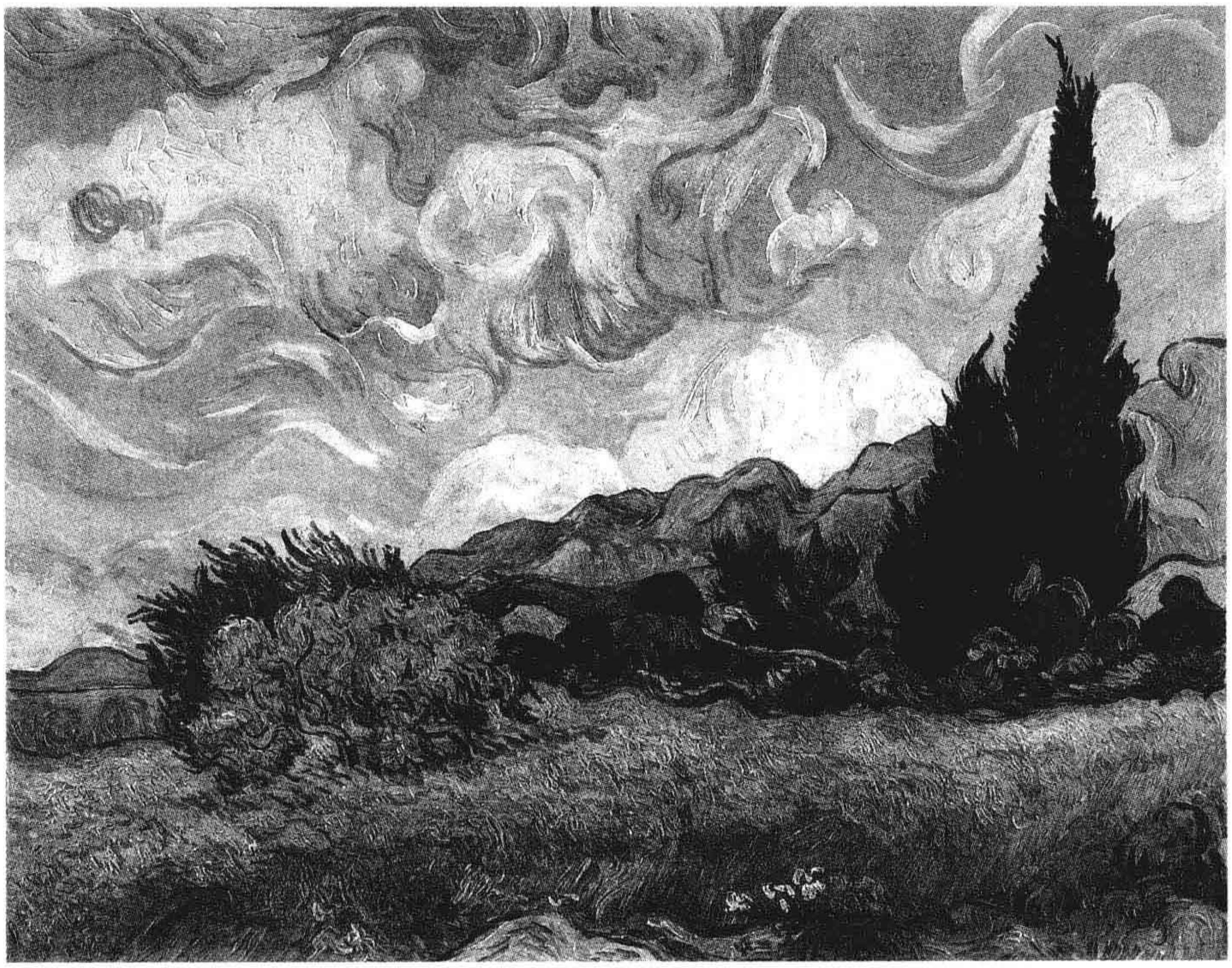
[1] 第 489 封信，约 1888 年 5 月 19 日，出自 *The Complete Letters of Vincent van Gogh* (London: Thames and Hudson, 1958)；引用于 A. M. and Renilde Hammacher, *Van Gogh* (New York: Thames and Hudson, 1982), p. 157.

[2] 第 557 封信，1888 年 10 月 24 日，同上，p. 169.

就连凡·高也无法想到，1990 年，他的一幅画卖出了 8250 万美元的高价，这是当时艺术品价格的最高纪录。我们的估价已经远远地超出了颜料、住宿和食物的费用。

当然，金钱是我们表达价值的一个手段。凡·高画作的当代价值部分在于以下事实：他的作品对之后的整整一代艺术家有重大影响，所以，当我们讲述西方艺术的故事时，他的地位举足轻重。部分价值还源自以下事实：由他亲手画的画数量有限，而且今后也不会再有了。但大部分价值似乎体现在其他地方：这些画使我们感觉自己与这位因其成就和一生的故事，已成为我们心目中的文化英雄的艺术家本人有了某种联系。

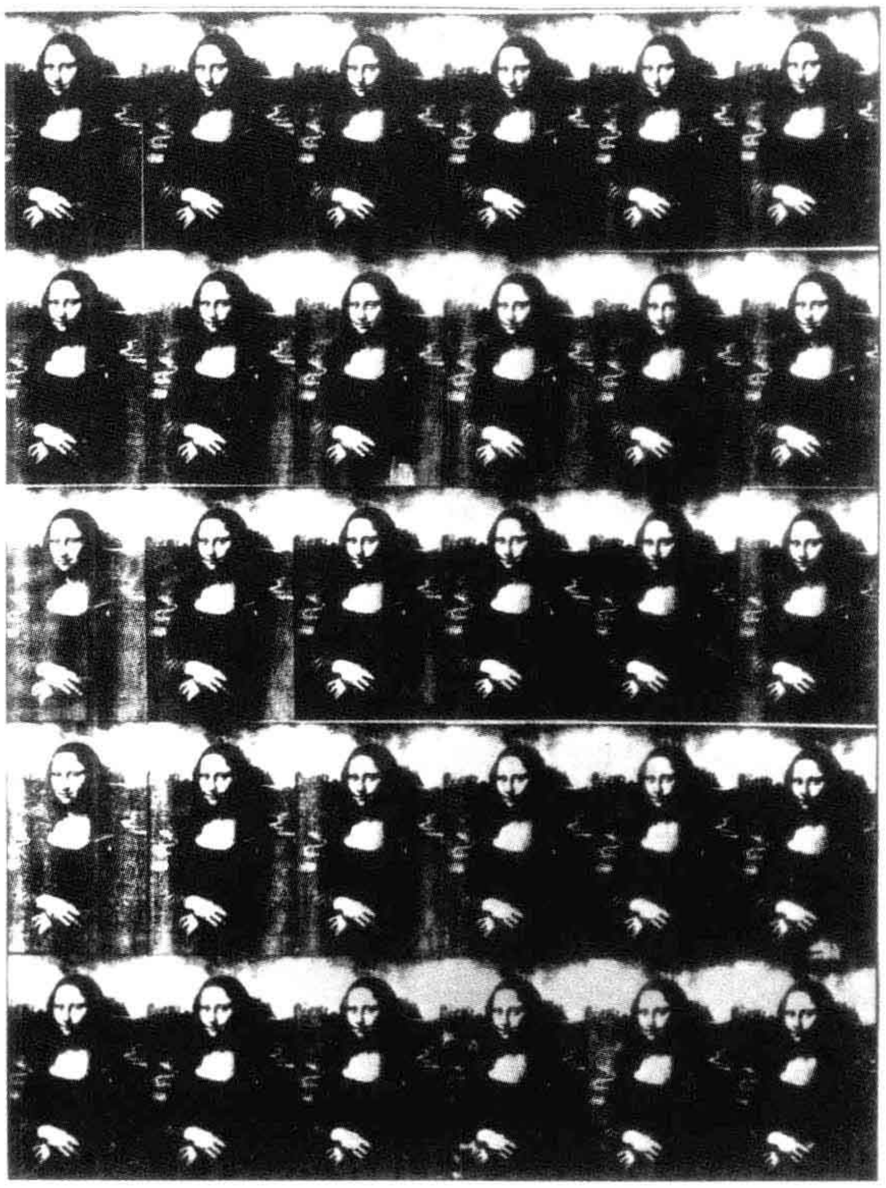
我们不仅重视艺术品，还尊重艺术家。我们对他们的生平感兴趣。有少数几个艺术家著名到连对艺术一无所知的人也能报出他们的名字的地步。凡·高是其中一个。毕加索（Picasso）、米开朗琪罗（Michelangelo）和伦勃朗（Rembrandt）是另外几个。在闲谈时，我们几乎像使用商标一样使用它们，说“那是一件毕加索的作品”，就像在说“那是一辆宝马车”。罗伯特·沃茨（Robert Watts）就这一现象创作了一件作品《伦勃朗的签名》（*Rembrandt Signature*，**2.2**），他只是用霓虹灯仿制了这位大画家的一个签名，结果就成了一件艺术品。





2.1　（上）文森特·凡·高：《麦田与柏树》。1889 年。布上油画，72.4×91.4 厘米。国家美术馆，伦敦

2.2　（左）罗伯特·沃茨：《伦勃朗的签名》。1965/1975 年。霓虹灯、玻璃管、有机玻璃、变压器，34.3×111.8×13 厘米。蒙罗伯特·沃茨工作室档案室惠允



2.3 （左）安迪·沃霍尔：《三十个强于一个》。1963 年。布上丝网印刷油墨、丙烯颜料，279.4×240 厘米



2.4 （右）列奥纳多·达·芬奇：《蒙娜丽莎》。约 1503—1505 年。板面油画，76.8×53.3 厘米。卢浮宫，巴黎

某些艺术品在艺术爱好者中间也是尽人皆知。凡·高的《星夜》（见 1.10）是其中之一。另一件是《米洛斯的阿佛洛狄忒》，俗称《米洛斯的维纳斯》（见 14.28）。但到目前为止，全世界最著名的西方艺术作品是那幅名为《蒙娜丽莎》的肖像画。安迪·沃霍尔（Andy Warhol）在他那幅标题俏皮的《三十个强于一个》（*Thirty Are Better than One*，**2.3**）中对她的名望大加赞颂。沃霍尔把这幅画比喻成一个名人，其让人一眼就能认出的形象通过大众媒体无休止地批量传播。他还描绘过玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）和埃尔维斯·普雷斯利（Elvis Presley）* 等明星，用的是同样的手法，即反复复制他们的广告照片。

沃霍尔感兴趣的是名人怎样把自己的形象变成一个独立的存在。但正如玛丽莲·梦露和埃尔维斯·普雷斯利也是拥有私生活的重视隐私的个人一样，《蒙娜丽莎》自然也是一幅有物质实体、有来历的真实的画（**2.4**），它是列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）在 16 世纪初绘制的。被画的人可能是一个名叫莉萨·盖拉尔迪尼·德尔·焦孔多（Lisa Gherardini del Giocondo）的女子。在列奥纳多的画中，她坐在阳台上。从阳台向下看，是一片由岩石和水组成的景

* 即猫王。——译者

色。她的左前臂靠在椅子的扶手上;右手轻轻地搭在左手腕上。她转过头来看着我们,露出淡淡的微笑。

这幅肖像画令列奥纳多那个时代的人们赞叹不已,在他们看来,它的逼真近乎神奇。然而,《蒙娜丽莎》现在的鼎鼎大名却是现代的产物。此画1797年首次向公众展示,那时它放在新建的巴黎卢浮宫内。19世纪的作家和诗人逐渐被自己所感受到的画中人的微笑里包含的神秘和嘲讽迷住。他们把她描写成危险的美女、致命的诱惑、神秘的斯芬克斯、吸血鬼以及各种各样稀奇古怪的东西。民众蜂拥而至,只为一睹芳容。此画1911年被人从博物馆盗走之后,人们排着队来看它留下的空荡荡的展位。到了两年后它被重新找到时,它的名气比以往任何时候都要大。

今天,《蒙娜丽莎》仍然安放在卢浮宫里,它每年能吸引超过500万人来参观。一群群参观者聚集到它面前。站得靠后的人把相机举过头顶,只为远远地拍照一张名作的相片。那些有足够耐心挤到前面去的人发现,套在这幅无价画作外面的防弹玻璃罩上的耀眼反光模糊了他们的视线。涂在画面上起保护作用的清漆层由于年深日久,已经产生了裂纹并且颜色发黄。不是没有清洗的技术,但谁愿意冒这个险?

显然,我们看《蒙娜丽莎》的方式与列奥纳多的同代人不同,那时没有大群的人,没有玻璃,画的色彩还是清晰的。但很少有人知道,我们所看到的并不是画的全部。此画原来的尺寸更大。如果顺着阳台壁架的方向看向画的左、右边缘,就会发现两个小小的黑色弯曲图形——以前围住画中人的柱子留下的残迹。在这幅肖像画公开展示前的那些世纪里的某个时刻,这些柱子被割掉了。某个人用一把锯子把画裁小了。在今天,由于我们重视艺术、敬重列奥纳多的天赋,这样的事似乎是无法想象的。但在那个年代,它并不显得稀奇。绘画作品可以被裁小或放大,这常常是为了把它装进一个心仪的画框,或挂在某个特定的场所。精美的画框也是奢侈品,被看得十分宝贵。

我们现有的关于艺术的观念并非始终固定不变。像《蒙娜丽莎》的名声一样,它们是在现代时期形成的,这个时期开始于200多年前。甚至对"艺术"一词的使用也有一段历史。在中世纪这个欧洲文化的形成期,人们所说的"艺术"大致与"工艺"是一个意思。这两个词都与制作某样东西时所用的技艺有关。铸剑、画画、补鞋、造柜子——这些都被说成是艺术,因为它们都用到了专门的技艺。

大约从1500年开始,在文艺复兴时期,绘画、雕塑和建筑逐渐被认为是更高尚的艺术类型。它们的声望是那么高,以至于"艺术"这个词渐渐成为它们近乎专属的用语,而其他类型的包含技艺的创造活动则被称为工艺。在18世纪中叶,这种划分被赋予了法定形式,因为绘画、雕塑和建筑与音乐、诗歌一起被归类为"美术",所依据的原则是:它们是相似的活动类型——要求的不仅是技术,还有天分和想象力,其成果给人以精神上的愉悦,而不是具有实用功能。与此同时,美学这一哲学领域形成并开始发问:艺术的本质是什么?存在一种正确的艺术欣赏方式吗?有没有评价艺术的客观标准?我们能把自己的艺术观念用于其他文明吗?能把它用于本文化的早期吗?

人们已提出了许多答案,但哲学家们仍在思考,这个事实告诉我们,这些问题并不简单。本章将不给出任何确定的回答,而是将探讨一些话题,它们涉及我们中的许多人在艺术方面

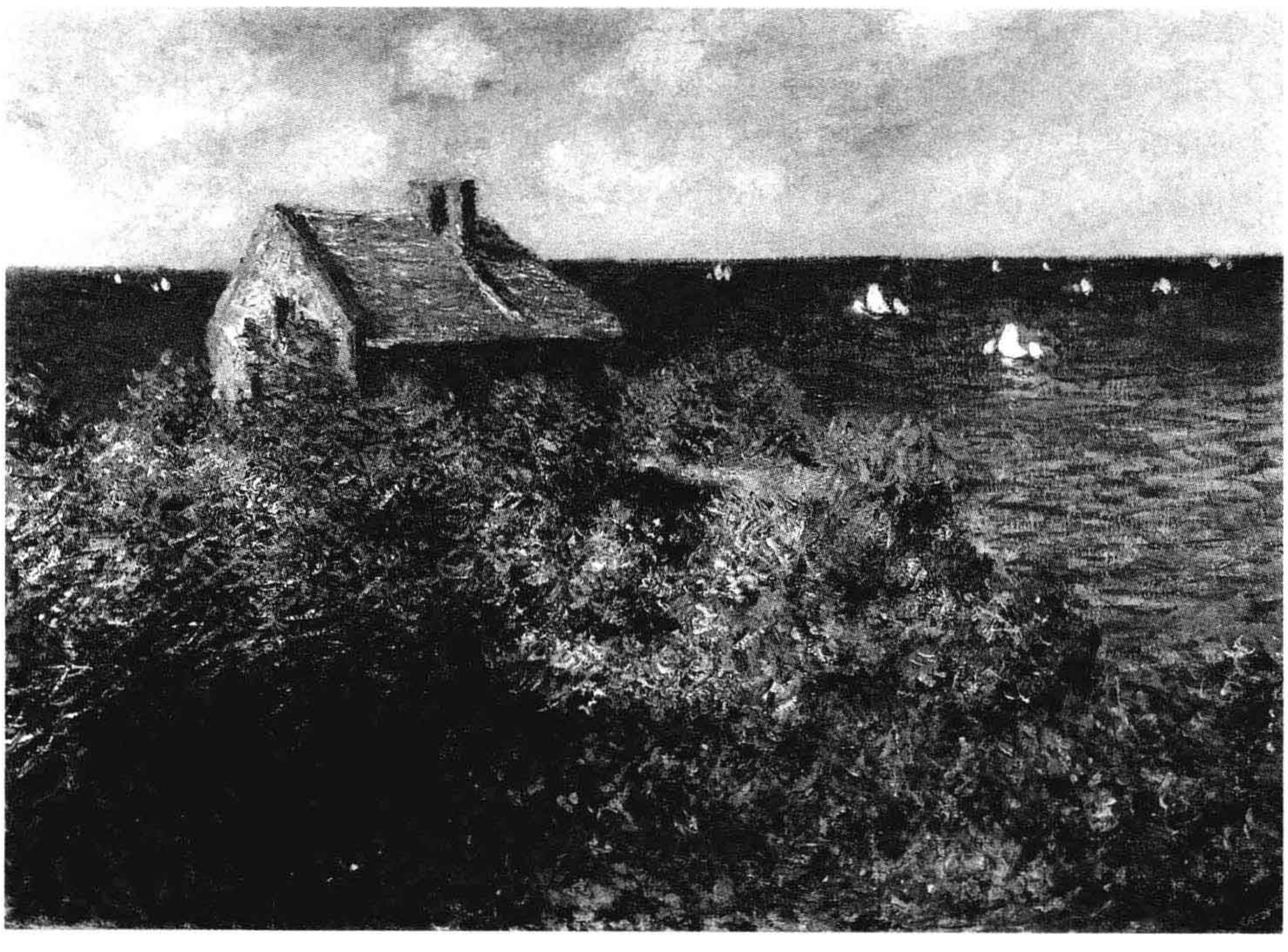
的一些共同的臆断。我们将考察我们观念的源头，并将其与历史上和别的文明的流行观念进行比较。我们的目标是，认识我们今日，也就是21世纪之初的艺术。

艺术家与观众

克劳德·莫奈（Claude Monet）的《瓦朗日维尔悬崖上渔夫的小屋》（*Fisherman's Cottage on the Cliffs at Varengeville*，**2.5**）属于那种几乎每个人都容易喜欢上的画。它的色彩明净、鲜亮。没有需要解释的难懂题材。我们可以想象自己在度假，正在俯视海滩的高峻悬崖上散步。我们停下了脚步，欣赏一所别致的渔夫小屋周围的景致。在湛蓝海水的映衬下，橙色的瓦屋顶是多么漂亮啊！

莫奈属于一个名为印象主义者的画家团体。他们中的大多数人相遇时还是巴黎的艺术院校在读学生。由于在"艺术可以是什么"这个问题上某些观点相同，他们联合在一起。莫奈比凡·高小15岁，与凡·高一样，他成年生活的早期也在贫穷中度过，画一些几乎无人问津的画。但与凡·高不同，他活着见到了自己艺术的成功：他终于发现有画廊愿意向公众展出他的画作，有评论家能就它们写出有见地的文章，有收藏家热衷于购买它们。博物馆也把他的作品纳入收藏。当他以86岁高龄去世时，他作为一个伟大、有影响、富于独创性的画家的声望已十分稳固。他始终忠于自己的艺术理念，致力于表现一天中不同时刻、各种天气条件下以及四季的景色中光的特性。

莫奈那种由艺术学院、画廊、评论家、收藏家和博物馆组成的生活圈子仍然在我们身边，艺术家们依旧为在这个圈子里获得成功而奋斗。我们会认为事情一向如此，但在15世纪的



2.5 克劳德·莫奈：《瓦朗日维尔悬崖上渔夫的小屋》。1882年。布上油画，60×79.2厘米。波士顿美术馆





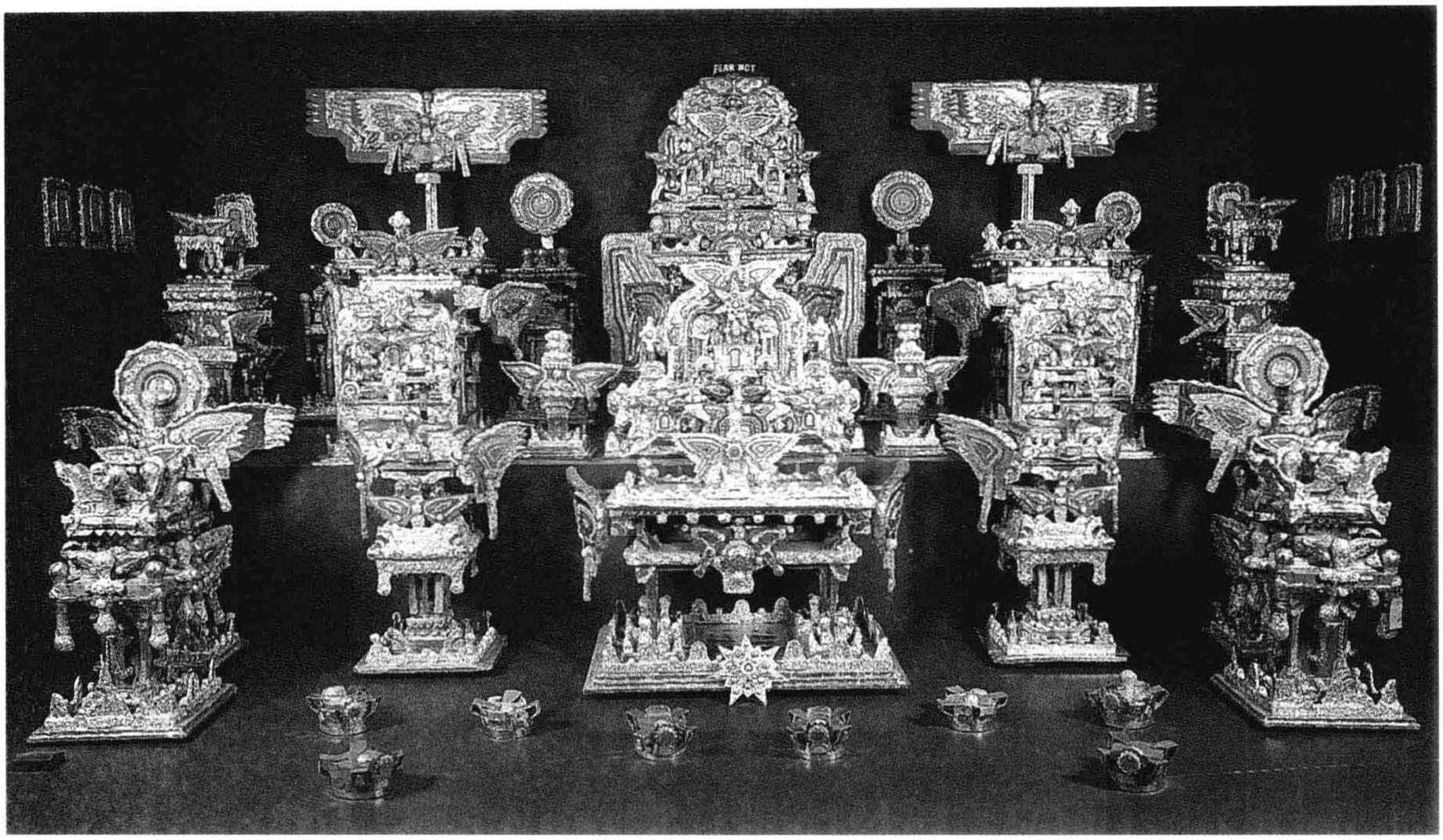
2.6 (左)安德烈亚·德尔·韦罗基奥:《大卫》。约1465年。青铜、局部嵌金,高120厘米。国立巴吉罗博物馆,佛罗伦萨

2.7 (右)达萨万塔、什拉瓦那和马达瓦·库尔德(传):《巴蒂乌扎曼和以拉结打成平手》,出自《哈姆扎故事集》,约1567—1572年。棉布上水粉,66.7×50.5厘米。奥地利实用艺术/当代艺术博物馆,维也纳

意大利艺术家安德烈亚·德尔·韦罗基奥(Andrea del Verrocchio)看来,它会显得非常奇怪。韦罗基奥是文艺复兴早期的杰出艺术家之一,他的创作并非出于自己的想望,而是应客户的要求。他不是独自工作,而是经营着一家雇有助手和学徒的作坊——本质上是一个生产油画、祭坛画、雕塑、锦旗、贵金属器物和建筑的小企业。他并不期待自己的艺术像神一样被供奉在博物馆中,因为那时还没有博物馆。他的作坊的产品被摆放在公共场所、私人住所、市政建筑、教堂和修道院中,成为他生活和工作的城市佛罗伦萨的日常生活结构的一部分。

韦罗基奥最知名的作品之一是《圣经》英雄大卫(David)的一尊雕像(**2.6**)。这件作品是佛罗伦萨富有、显赫的美第奇家族的掌门人皮耶罗·德·美第奇(Piero de' Medici)订做的,用来作为美第奇家族宫殿中的陈设品。后来,皮耶罗的儿子们把它卖给了佛罗伦萨城邦。由于佛罗伦萨城邦把大卫的故事当作自己抵抗大国的决心的象征,所以雕像被摆在市政厅里。

韦罗基奥学艺的方式与那时所有的艺术家一样,就是在师傅的作坊里当学徒。男孩们(这种机会只给男性)在7至15岁之间开始他们的学徒生活。作为他们劳动的交换,他们有吃有住,有时还能得到一小笔薪水。他们从杂役工作开始干起,同时上素描课。学徒们逐渐学



2.8 詹姆斯·汉普顿:《万国千禧年大会第三重天宝座》。约 1950—1964 年。金色和银色铝箔、贴有彩色牛皮纸和塑料板的木头、薄纸板、玻璃,180 件,31.5×8.1×4.4 米。国立美国艺术博物馆,史密森学会,华盛顿

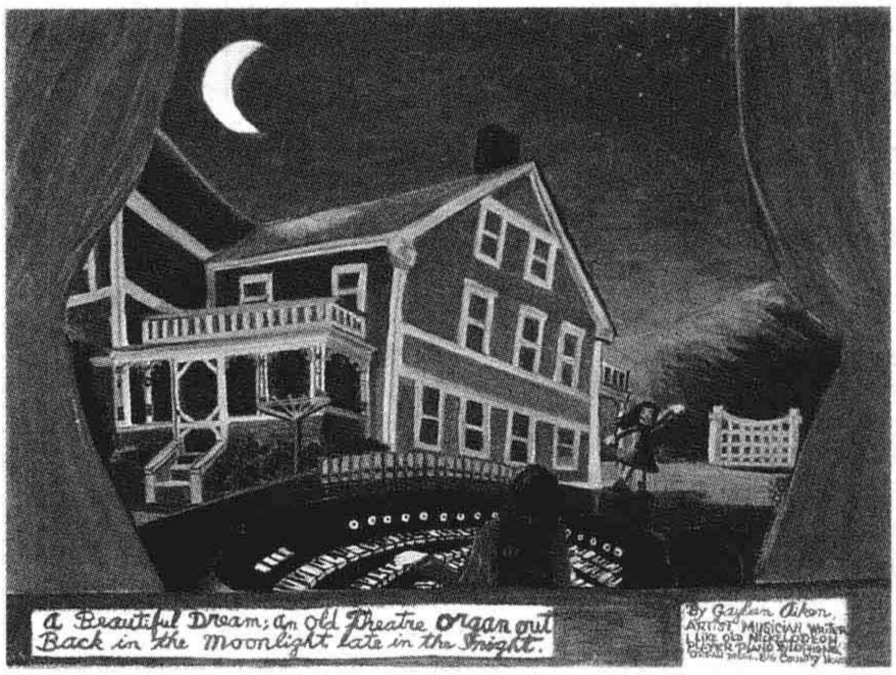
会为作画准备表面和浇铸青铜雕塑等基本技术。最后,他们被允许跟师傅合作完成重要的订件。在生意清淡的时候,他们照着师傅的作品制作复制品,放在柜台上出售。韦罗基奥当师傅时,训练了许多学徒,包括一个名叫列奥纳多·达·芬奇的天才少年。《大卫》可能实际上是按他的相貌雕刻的。

下面要说的三位艺术家遵循的是另一种工作方法,面对的是另一批观众。达萨万塔(Dasavanta)、马达瓦·库尔德(Madhava Khurd)和什拉瓦那(Shravana)受雇于 16 世纪的印度莫卧儿王朝皇帝阿赫巴尔(Akhbar)的皇家画院。他们领取月薪,工作的内容是制作有大量插图的书,供皇帝及其廷臣取乐。阿赫巴尔 13 岁登基,他首先提出的要求中有一个就是要一本有插图的《哈姆扎故事集》(*Hamzanama*)。哈姆扎(Hamza)是伊斯兰教创始人、先知穆罕默德(Muhammad)的一个叔叔,他有趣的冒险故事曾经(而且依然)深受整个伊斯兰世界的喜爱。

为《哈姆扎故事集》的 360 个故事配图用去了数十位艺术家近 15 年的时间。这里的这幅画描绘的是其中的一个故事《巴蒂乌扎曼和以拉结打成平手》(*Badi'uzzaman Fights Iraj to a Draw*, **2.7**)。巴蒂乌扎曼王子(穿橙衣者)是哈姆扎的一个儿子。以拉结(穿绿衣者)是一个武士,他跟王子比武,只是为了验证他是否如传说中那般勇敢。在背景处赫然耸现的是哈姆扎的朋友兰德霍尔(Landhaur)。他被画成一个骑巨象的巨人,这也许是因为他是此事一个重要的幕后人物。

一个艺术家有时会单独负责一整幅插图,但更多的时候,这些画是合作的结果,每位艺术家都施展出自己的拿手绝活。在这个例子里,达萨万塔的工作是整体设计的创意和淡

艺术家是什么人?



盖林·艾肯:《一个美丽的梦》。1982 年。油画板,30.5×40.6 厘米。蒙佛蒙特州哈德威克草根艺术与社区活动惠允

从 20 世纪 40 年代的少女时期到 2005 年 3 月意外死亡,盖林·艾肯(Gayleen Aiken)一直在制作并展出木偶、素描和油画,比如作为图例的这一幅。与许多当代艺术家一样,她从流行文化、漫画书、音乐和本地生活——在这幅画里是她的家乡佛蒙特州的生活——中汲取灵感。艾肯成了名人,但不仅仅是作为一个艺术家而出名的。人们知道她,是因为她是一个局外人艺术家。

在过去的 15 年里,人们对局外人艺术,即由所谓的自学成才的艺术家创作的艺术的兴趣非常浓厚。这些艺术家几乎或完全没有受过视觉艺术方面的正式训练,所住的地方离传统上与创造力联系在一起的都市很远。伴随着这种兴趣,展览与出售局外人艺术品的会所以前所未有的速度增长。许多局外人艺术家的创作一直高度引人注目,在收藏家和评论家中间赢得了一批追随者。甚至还有许多局外人艺术专刊,如《稚拙的想象》。

"局外人"一词是近来才开始普遍使用的。在过去的一个世纪里,"民间"、"天真"、"直觉"、"原始"和"原生艺术"都曾被用来表示非职业艺术家的作品的特点。对这类作品的兴趣可以追溯到精神病学家汉斯·普林茨霍恩(Hans Prinzhorn)的努力,从 19 世纪 90 年代末到 20 世纪 20 年代,他收集了全欧洲各精神病院的精神分裂症患者创作的上千幅绘画作品。普林茨霍恩的书《精神病人的艺术才能》(*Artistry of the Mentally Ill*)于 1922 年出版,给了艺术家和作家极大的灵感。比方说,超现实主义运动的领袖们赞美"疯子"的艺术,认为超现实主义最具代表性的作品出自他们之手。后来,这些画作的一部分被纳粹分子用于其臭名昭著的 1937 年颓废艺术展,以支持他们关于现代艺术是"病态"艺术的论断,因为它与精神病人的艺术相似。许多普林茨霍恩所提到的艺术家被杀害于纳粹死亡集中营。

与"超现实主义"或"印象主义"等术语不同,"局外人"不是对某种可识别的风格或艺术运动的称呼。它试图将一群人及其作品解释为某种方式的"离经叛道"。这些艺术家"离"了什么"经"、"叛"了什么"道",界线画在哪里,以及划定界线时,有些什么社会力量在起作用,这些问题把局外人艺术放在了一场交锋激烈的辩论的中心,这场争论是关于艺术在强化社会对阶级、种族、性别和个人差异等主题的态度方面所起的作用的。实际上,单单是艺术"局外人"这个概念,就已经引来了异议。评论家们指出,至少从 19 世纪起,艺术家就已常常把自己看成是空想家和局外人,甚至叛逆者。所以,局内人与局外人之间的界线长期以来一直有点模糊不清。比方说,保罗·高更对他加诸自身的"局外人"身份深感自豪(见 21.9),而"天真"的法国画家亨利·卢梭(Henri Rousseau)如今已被认为与毕加索和马蒂斯同属 20 世纪初最重要的艺术家之列(见 3.26)。

局外人艺术当前的流行是我们的现代性最进步的一面的结果。文化内部差异的产生和合法化、"高雅"与"低俗"之分的崩塌、流行艺术的激增和扩散——这些都是现代主义带来的文化民主化的一部分。

紫色岩层及其如波浪般起伏的微型山峦的绘制。马达瓦·库尔德被要求画兰德霍尔和他的大象，而什拉瓦那则负责其他的人物。与韦罗基奥一样，这些艺术家可能也是通过当学徒学习手艺的。

第四位也是我们最后一位艺术家把我们完全带出了专业训练、职业道路和目标观众的领域。詹姆斯·汉普顿(James Hampton)在艺术上没有受过严格的训练，他一生中曾经找过的唯一观众就是他自己。成年后的大部分时间里，他都作为看门人，为位于华盛顿的联邦政府工作。但多年以来，他一直在下班后秘密地制作一件不寻常的艺术品，它的名字叫《万国千禧年大会第三重天宝座》(*Throne of the Third Heaven of the Nations' Millennium General Assembly*, **2.8**)。这件艺术品是他去世后人们在他租的一个车库里发现的，它表现了汉普顿对《圣经·启示录》中所描写的基督复临前的准备工作的想象。在这里，简陋的物品和旧家具经过金、银箔的改造，形成了一个光彩夺目的布景，准备迎接世界末日时的审判者。

我们不知道汉普顿是否自认为是艺术家，也不了解他是否希望自己的作品被看作艺术品。他可能只想着把神异变为现实。在汉普顿死后打开他的车库的人们原本可以把《万国千禧年大会第三重天宝座》当作奇怪的东西丢掉，这一点也不费事。但相反，他们承认它是艺术品。今天，它是一家博物馆的藏品，被展示给公众。

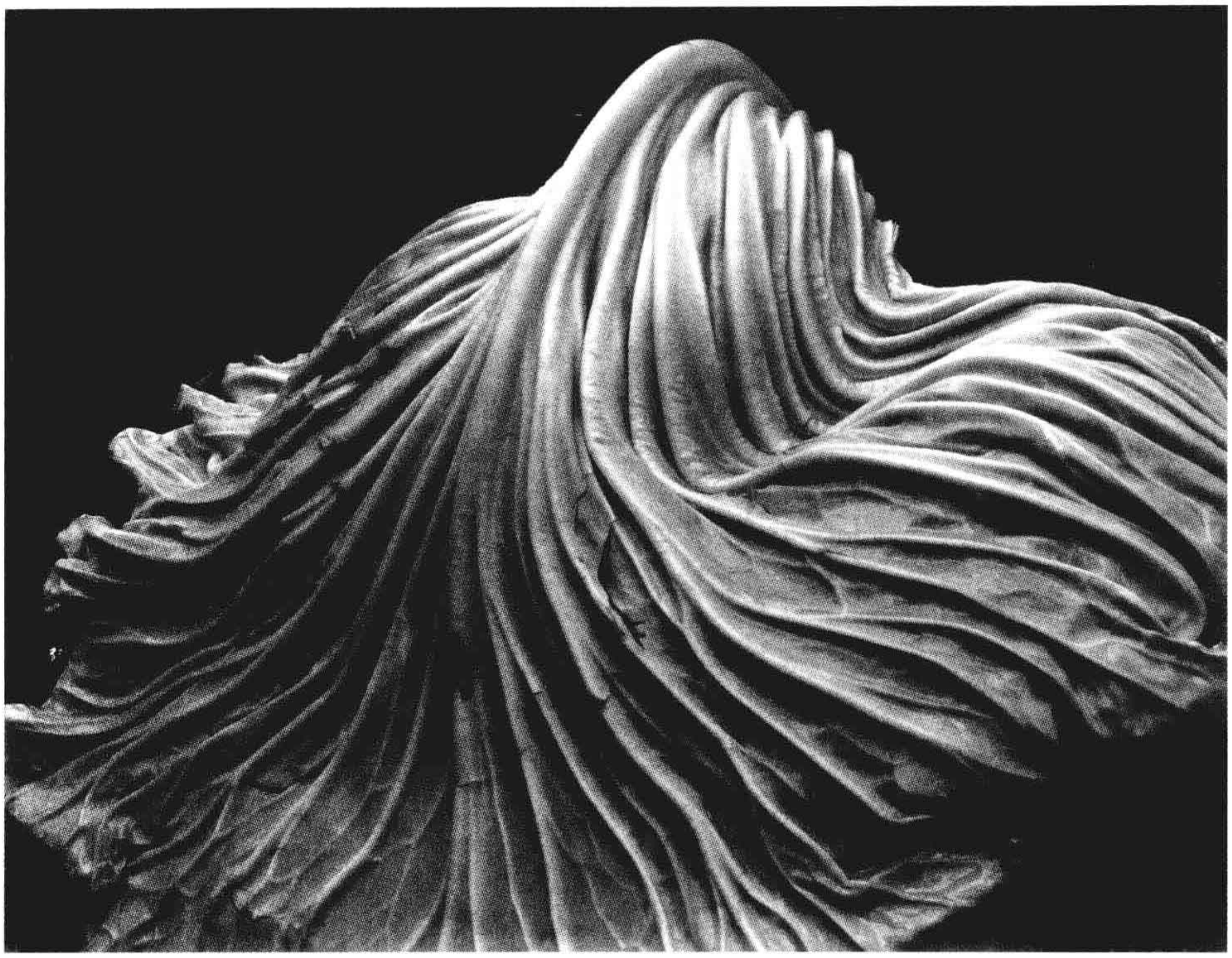
我们关于艺术的现代观念包含着关于艺术的创造者即艺术家和艺术服务的对象即观众的观念。我们想当然地以为，艺术家的任务是实践自己的艺术观，表达自己的观点、见解和感情，以及在内心需要的命令下进行创作。我们坚信这些，所以承认詹姆斯·汉普顿这样的人是艺术家，而且把范围很广的多种创造活动归为艺术。我们假定，艺术属于每一个对它感兴趣的人，通过博物馆、画廊、书籍、杂志和学术课程，我们把它带给普罗大众。但其他时代和地区并不一定持相同的观念。在历史上，大多数视觉创造者的工作所依据的关于其职责的性质、所要满足的目标和所服务的观众的前提大相径庭。

艺术与美

美与对艺术的思考之间有着很深的关联。哲学中研究艺术的分支——美学也研究美的本质。许多人想当然地认为艺术品就该是美的，甚至艺术的全部目标就是美。我们为何会这么想？我们所想的是正确的吗？

18世纪，当我们的艺术范畴开始形成之时，美与艺术被放在一起讨论，因为二者都被认为提供了快乐。当哲学家们自问，这种快乐的特点是什么、它是如何被感觉到的时，他们的回答是：它是一种智力上的乐趣，我们通过一种被称为无功利静观的特殊的注意力来感知它。他们所说的"无功利"，意指我们在观看时抛开一切个人的、实际的利害关系。比方说，如果我们察看一个桃子是否已经熟得可以吃了，那么我们就是带着对直接的个人利益的考虑在观察它。如果我们往后退，欣赏它的颜色、纹理、饱满的外形，而心中并未想到吃它，那么我们就是在不带私心地观察它。如果我们喜欢自己所见到的，那么我们说，这个桃子是美的。

爱德华·韦斯顿(Edward Weston)的摄影作品《卷心菜叶》(*Cabbage Leaf*, **2.9**)体现了这种冷静的、保持距离的注意力。凝眸注视着光线轻抚优雅地拱起的菜叶，我们几乎可以感到自

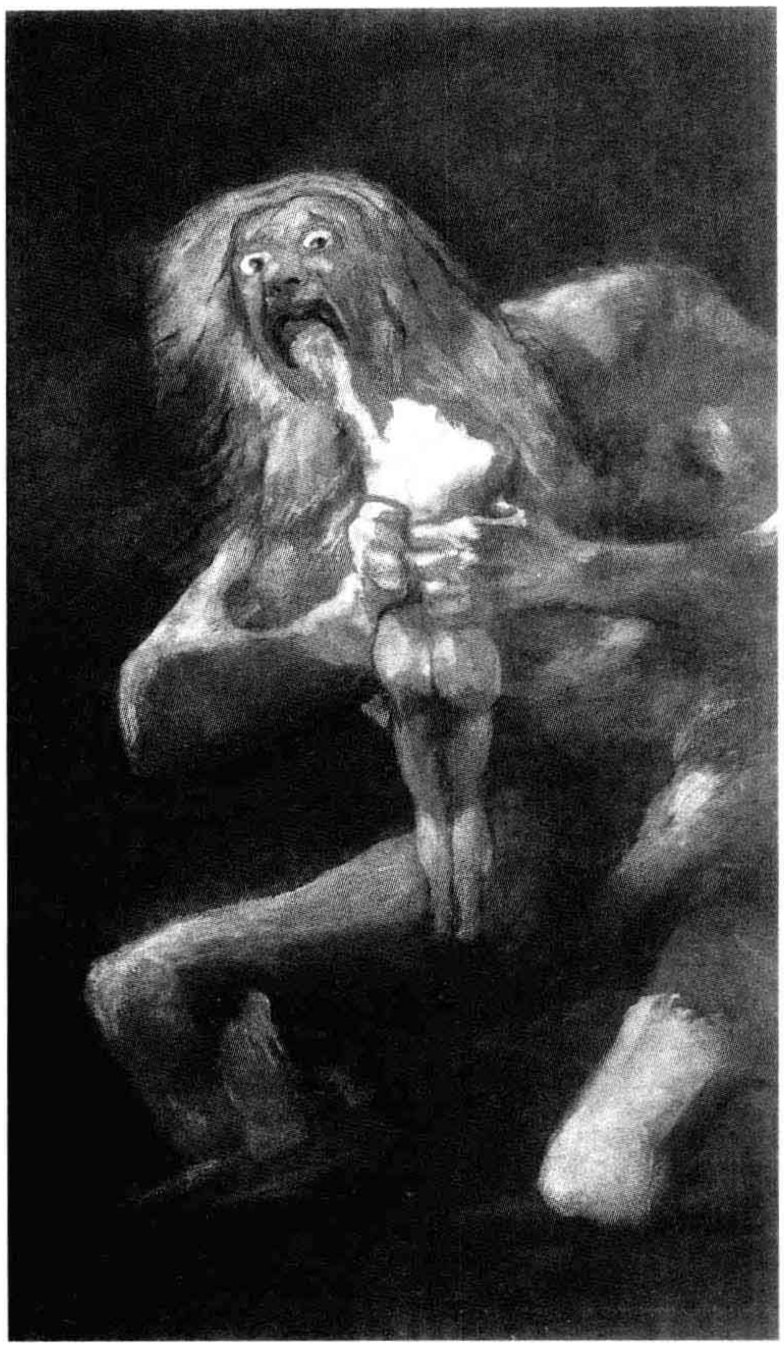


2.9　（上）爱德华·韦斯顿：《卷心菜叶》。1931年。明胶银版照片，19.1×24.1厘米。创新摄影中心，亚利桑那大学，图森

2.10　（下）乔瓦尼·贝利尼：《圣母怜子》。约1500—1505年。木板油画，65.1×89.9厘米。艺术学院美术馆，威尼斯



己的想象脱离了实际的思虑（它适合做成凉拌卷心菜吗？它是不是太蔫了？）。在看的时候，我们逐渐意识到，这个弯曲的物体是一个纯形式，而根本不是一个叫做“卷心菜叶”的东西。它看上去大概像拍岸的浪，或拖在草地上的舞裙。让自己的想象力这样跳跃飞舞，是哲学家



2.11 弗朗西斯科·德·戈雅:《克罗诺斯食子》。约 1820—1822 年。油彩灰泥壁画(后被剥离并移至画布上),147×82.9 厘米。普拉多博物馆,马德里

们所描述的快乐的一部分。

但我们在看艺术品时,是否总能感到快乐?对于一幅像贝利尼(Bellini)的《圣母怜子》(*Pietà*, **2.10**)这样的画而言,"忧伤"可能是更合适的词。画的标题 *Pietà* 是意大利语,意为"怜悯",它是基督教艺术中一个基本题材的名称,表现的是耶稣被人们从钉死他的十字架上放下来后,他的母亲马利亚抱着儿子的情景。贝利尼把这件作品设计成一幅祷告像,即意在集中和激发宗教冥思的画像。虽然题材既令人悲痛又感人至深,并不能让人快乐,但许多人还是会觉得这幅画是美的。

一些理论把美与对称、简单的几何形式和纯色这样一些形式特征联系起来。比方说,在《圣母怜子》中,贝利尼把马利亚的长袍处理成一个对称的三角形。基督所缠腰布的白色在马利亚的头巾上得到了延续。头巾的曲线与背景中路的蜿蜒曲折相呼应。她长袍的纯蓝色和纯紫色与天空的淡蓝色形成呼应关系,也与她背后植物的深绿色相配,画的其余部分则用的是柔和但鲜艳的矿物颜料。如果我们觉得贝利尼的《圣母怜子》很美,使我们有此反应的兴许就是以上这些特质。

为了静观贝利尼画作的形式美,我们使自己与使人产生同情的题材分离开来,有点像爱德华·韦斯顿为了拍摄照片,而超脱于他对卷心菜可能产生的一切感觉。但不是所有的艺术都能如此轻松地做到这种超脱。像弗朗西斯科·德·戈雅(Francisco de Goya)的《克罗诺斯食子》(*Chronos Devouring One of His Children*, **2.11**)这样的画似乎关闭了产生审美距离的一切可能性。它攫住我们的喉咙,展现给我们一幅恐怖十足的图景。

作为一名在 18 世纪末、19 世纪初的几十年里度过职业生涯的西班牙画家,戈雅亲身经历过混乱的年代,亲眼目睹了可怕的残暴、愚蠢、战争和杀戮行为。作为一名为西班牙宫廷服务的官方画家,他受命画轻松愉快的场景、宁静祥和的风景和高贵庄严的肖像。在他出于个人原因创作的作品中,他表达了自己对人性日益悲观的看法。《克罗诺斯食子》是戈雅在自家墙上画的一组梦魇般的画中的一幅。根据它们不可抗拒的视觉力量和急迫逼人的寓意,我们认为它们是非凡的艺术。但我们必须承认,它们把快乐和美的观念远远地抛在了身后。

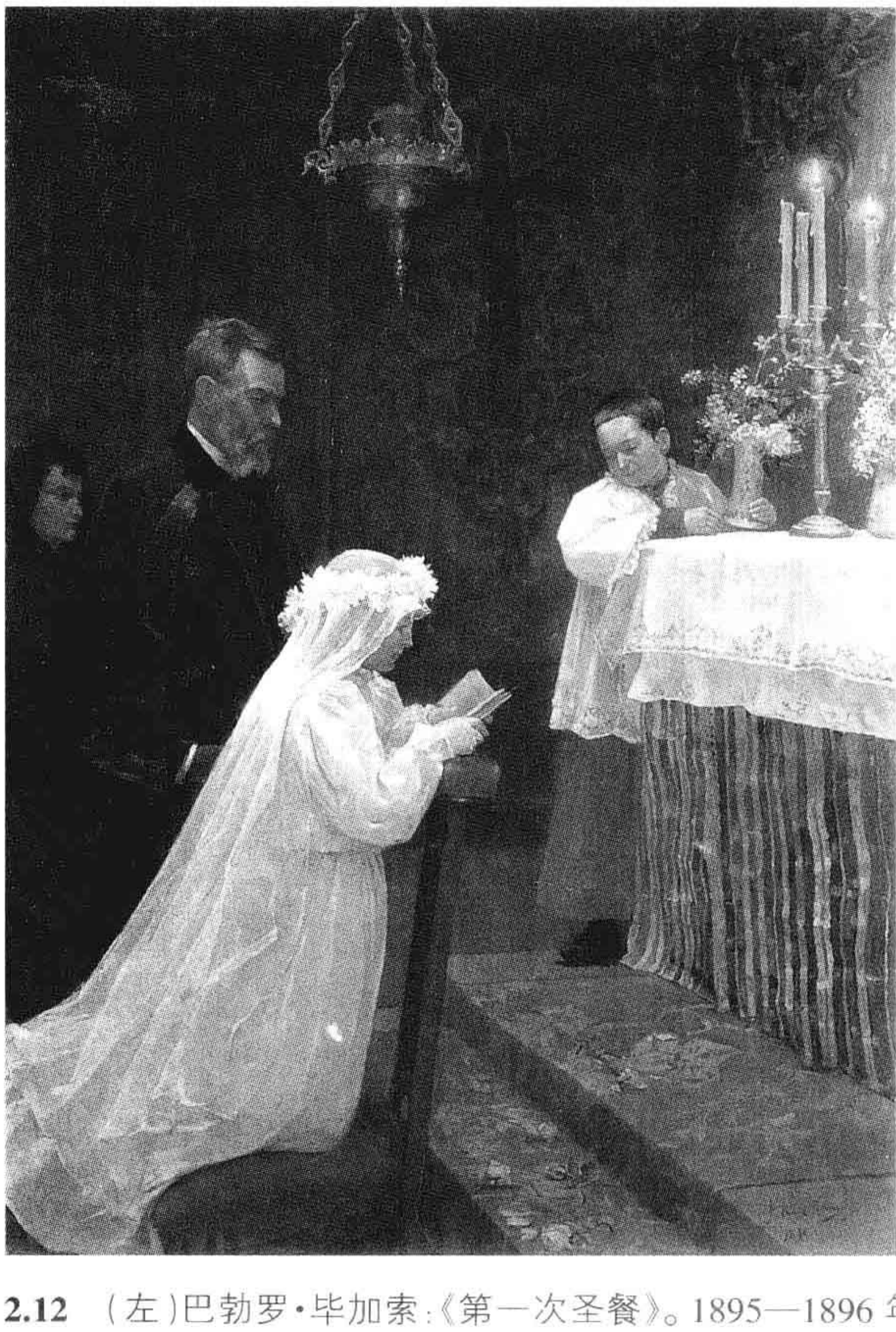
艺术确实能够产生快乐,正如最先研究美学的那些哲学家所强调的那样。但它也会激起悲伤、恐惧、怜悯、敬畏和其他各种各样的情感。一条共同的主线是,在这两种情况下,我们都因画本身的缘故而发现了观看体验的宝贵。艺术让观看有了真实的价值。类似地,艺术可以是美的,但并非所有的艺术都试图变成美的,美不是艺术的必要条件。美一直是一个难以理解的概念,每个人都能感觉到它,许多人因它而产生争执,却没有一个人能定义它。艺术家跟

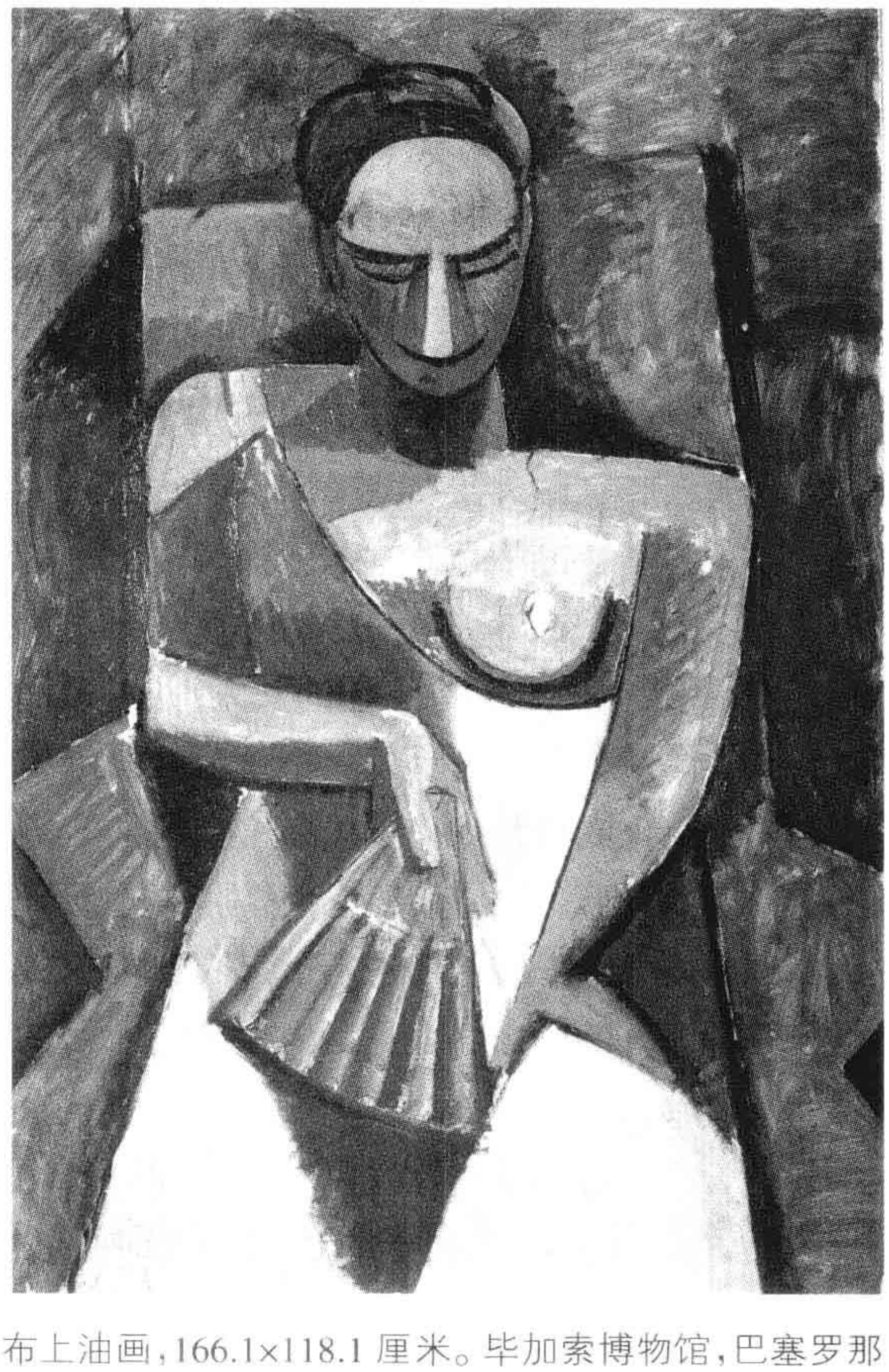
我们所有人一样受到了美的强烈吸引，一次又一次地回归于它，尽管回归的形式并不总在我们的意料之中。他们常常在新的天地——比如一片卷心菜叶——中搜寻美。

艺术与表象

巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）是一个教授素描的画家的儿子，他在孩提时代就显示出了天赋，而且他周围的人们都知道如何培育这种天赋。他像文艺复兴时期的学徒一样在浓厚的艺术氛围中成长起来，还是少年时，他就已经掌握了传统的技法。1896 年他以 15 岁之龄完成《第一次圣餐》（*First Communion*，**2.12**），同一年，他被艺术学院录取。毕业后，毕加索从巴塞罗那搬到当时艺术新倾向的中心巴黎。在那里，他试验了一种又一种风格。其中使他走上成熟道路的那种风格就是后来的立体主义，它是在《坐着手持扇子的女人》（*Seated Woman Holding a Fan*，**2.13**）等画中开始形成的。

毕加索属于一代有胆量的艺术家，他们为西方艺术开辟了新的探索领域。这些艺术家接受的是传统技法的训练，但他们所走的道路却不需要这些技术。许多人希望他们没有走这样





2.12　（左）巴勃罗·毕加索：《第一次圣餐》。1895—1896 年。布上油画，166.1×118.1 厘米。毕加索博物馆，巴塞罗那

2.13　（右）巴勃罗·毕加索：《坐着手持扇子的女人》。1908 年。布上油画，149.9×100 厘米。冬宫博物馆，圣彼得堡

的路。许多人觉得艺术的目标应该是尽可能忠实地再现表象,不这样做的艺术家就不是好艺术家,像《坐着手持扇子的女人》这样的画就不是好的艺术,也许根本就不是艺术。

这些想法从何而来?简单的回答是:它们得自于我们自己的艺术传统。几百年来,在全世界的诸多艺术传统中,西方艺术之所以出类拔萃,靠的正是毕加索和其他一些艺术家所背离的那些观念。文艺复兴时期,绘画和雕塑被提升到更高的地位,同时,人们发现了能够使画像在视觉上具有说服力的新方法。从那时起,直到 19 世纪末,在大约 500 年的时间里,再现看得见的光影、色彩、空间世界的技术——在《第一次圣餐》中有突出表现——形成了西方艺术赖以建立的基础。

为什么艺术会突然转向?原因有很多,但被问及这个问题时,毕加索特别指出了一点:摄影。"为什么艺术家还要坚持描绘只用一台照相机的镜头就能有把握解决的题材呢?"[①]他问道。摄影是在毕加索那代艺术家出生前不久兴起的。这些艺术家是在把摄影视作当然的环境中长大的第一代人。如今,摄影无处不在,以至于我们需要花一些时间才能意识到这个变化的革命性。从旧石器时代的洞穴绘画直到大约 160 年以前,图像都是手工制作的。突然间,出现了一种以光所产生的化学反应为基础的机械方法。对一些艺术家来说,摄影意味着绘画的死亡,因为进行视觉记录再也用不着"手"艺了。对毕加索来说,它意味着从一辈子摹仿自然的命运中解放出来。他说:"现在,我们至少了解了画画之外的一切。"[②]

但是,艺术的本质如果不是视觉真实,那又是什么呢?20 世纪的冒险开始了。

具象艺术与抽象艺术

毕加索的两幅画画的显然都是可见世界,但两者与它的关系不同。《第一次圣餐》是**具象(representational)**的。毕加索试图以一种使人觉得逼真的方式再现——即再次呈现——可见世界。"具象"一词涵盖了多种处理方法。《第一次圣餐》非常忠实于视觉体验,记录下人和物的外形如何在光影中显现,人体如何反映出内部的骨骼和肌肉组织,织物如何在人体和物品表面形成褶皱,以及重力如何使人感觉到重量。我们说,这种手法是**自然主义(naturalistic)**的。

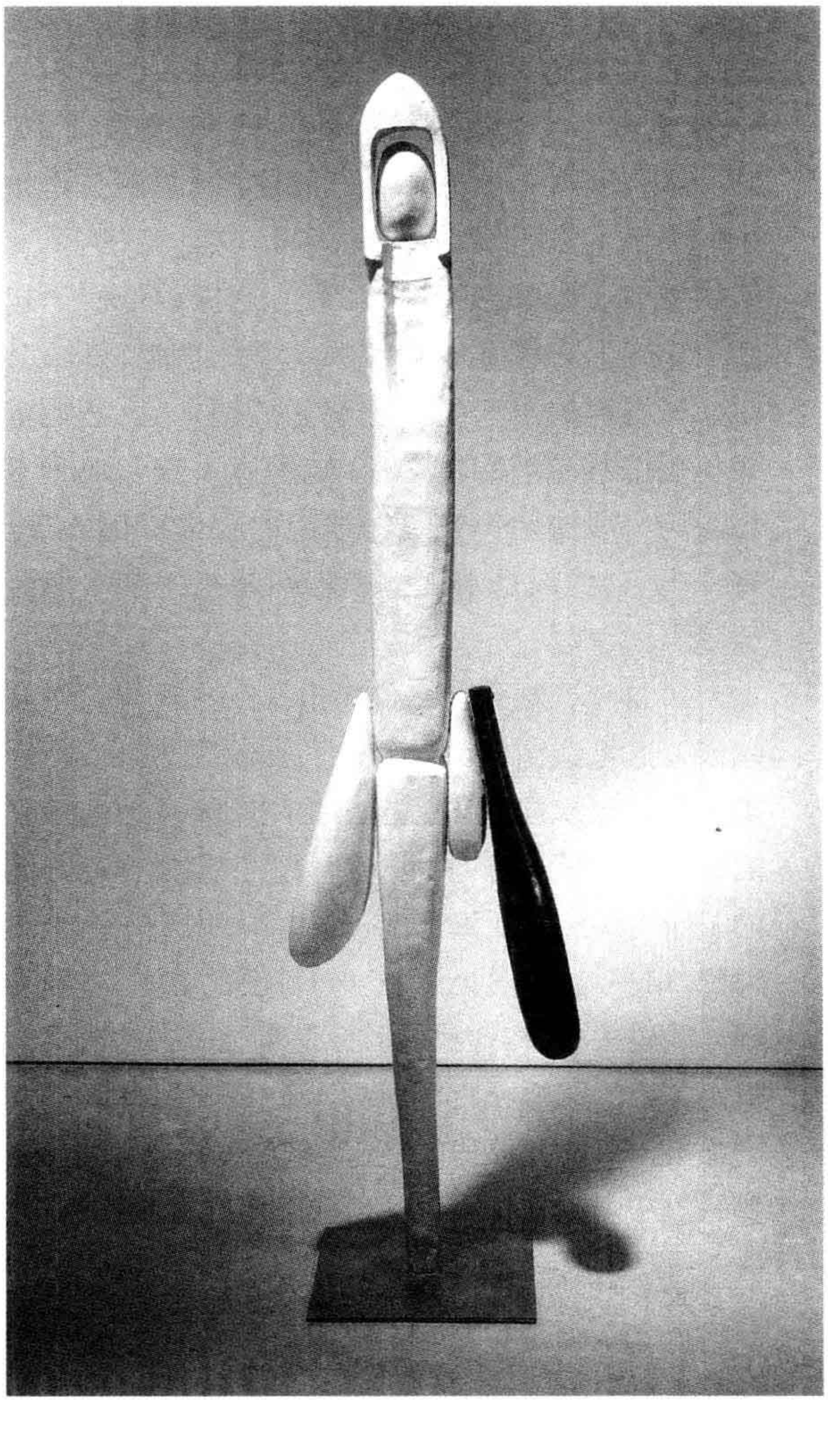
《坐着手持扇子的女人》是**抽象(abstract)**的。毕加索只把世界的外表当作一个起点,很像一名爵士乐手以一个规范的曲调起头。他从所见情景中挑出某些部分,然后通过对它们的简化或夸张来作画。在这个例子里,毕加索从扇子中得到了启发。扇子的下边缘是一个简单的弧形。毕加索把这个弧形主题用于塑造女人的眉毛、鼻子、乳房,以及绕上她肩头的衣服线条。扇子的顶部是一个角或楔形。在其他地方,毕加索几乎处处用到了这个角-楔主题:扇子下方的阴影、女人的左手和它投下的影子、椅子的扶手和它们从背景中划分出来的灰色区域,如此等等。

与具象一样,抽象所包含的手法范围也很广。我们中的大多数人不用借助标题就能辨认出《坐着手持扇子的女人》所表现的主题,但抽象的过程可以继续向前推进很远,直至出发点

[①] Dore Ashton, *Picasso on Art: A Selection of Views* (New York: Viking, 1972), p. 109.
[②] 同上

不再能够辨认。在《拎包的女人》(*Woman with Packages*，**2.14**）中，路易丝·布儒瓦(Louise Bourgeois)把对一个站立的女人的视觉印象抽象成一根顶部有一个蛋形构件的细长的直立柱子。《拎包的女人》属于一组被艺术家称为“人物”的雕塑。一个人物就是一个虚构的角色，就像在小说或戏剧中一样。布儒瓦如作家一般，在一个想象的世界里创造了一组人物。她常常成对或分组展示“人物”系列，暗示它们之间发生了某种故事。

在与布儒瓦极端简化的造型对立的另一端是这样一种具象作品：它们栩栩如生到了令人信服的地步，以至于有那么一刹那，我们会受到它们的欺骗，以为它们是真的。用来形容这种极度的视觉逼真的词是**“错视画”(trompe l'oeil)**，杜安·汉森(Duane Hanson)是精通这种技法的现代艺术家之一。汉森的雕塑刻画的是正在做着普通的事的普通人——清洁女工和旅游者、博物馆警卫和粉刷匠(**2.15**)。汉森就像一个搜寻长相适合某个角色的演员的电影导演，四处寻找他心目中那类角色的理想的“扮演”者。一发现合适的模特(而且——我们可以猜想——说服他或她跟自己合作)，他就设定姿势，直接从模特身上取模。涂上逼真的皮肤色，配上头发、衣服，装上支柱，这样做出来的雕像令我们感到疑惑：我们实际上希望艺术与





2.14　(左)路易丝·布儒瓦：《拎包的女人》。1949年。青铜彩像，165.1×45.7×30.5厘米。艺术家本人藏

2.15　(右)杜安·汉森：《粉刷匠三号》。1984/1988年。彩色车身填料、混合材质及附件，真人大小。汉森藏品，戴维，佛罗里达

路易丝·布儒瓦

1911—



路易丝·布儒瓦在画室里，2001 年

100 岁时依然精力充沛的路易丝·布儒瓦所创作的艺术品，其在情感上不留情面的坦率和在形式上永不止息的独创能力让比她年轻得多的艺术家都心生敬畏。在 1992 年纽约现代艺术博物馆的一次展览上，比她小 30 岁左右而且本身处于新锐艺术最前沿的视频和装置艺术家布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）给了她最高的赞美。站在布儒瓦巨大的接合机械作品《夫妻》（*Twosome*，1991）前，他只说："你们要好好注意这个女人。"

路易丝·布儒瓦出生在巴黎。她的父母是古挂毯修复专家，十几岁时，她就帮着在挂毯缺损的地方描图，这样，这些地方就可以重新织补起来。在拿到哲学专业本科学位之后，她在卢浮宫学院（一所附属于这家著名博物馆的学校）学习艺术史，在美术学院（巴黎最负盛名的艺术学校）学习视觉艺术。但布儒瓦是一个不安分的学生，对官方艺术教育的不满促使她开始探索别的道路，其中最重要的是跟随画家费尔南·莱热（Fernand Léger）学习的一段时光。1938 年，她嫁给了在巴黎做研究的年轻的美国艺术史家罗伯特·戈德华特（Robert Goldwater）。夫妇俩同年移居纽约。

正是在美国，布儒瓦发现自己是一个艺术家。"当我从法国来到美国时，我发现这里有一种氛围，能让我做自己想做的事，"她告诉一名采访者。[①]这对年轻的夫妇很快就得到了纽约艺术界的承认。罗伯特出版了他的创新之作《现代艺术中的原始主义》，并开始了他杰出的学术生涯。布儒瓦频繁参加展览，其高潮是 1945 年她的首个个人画展。四年后，她展出了她的第一批雕塑作品。

路易丝·布儒瓦的艺术深深地扎根于对童年和少年时代的回忆。"我的童年，"她写道，"从来没有丧失它的魔力，它从未失去它的神秘，也从未失去它的戏剧性。"这出戏并不是喜剧。布儒瓦11 岁时，她父亲带回一个女人和他们同住。她的任务是教孩子们英语，并做他们母亲的司机。实际上，这个女人很快就成了她父亲的情妇，而且这样跟他们一起生活了十年。布儒瓦对背叛的父亲的满腔怒火，以及对忍气吞声的母亲的不理解和愤怒，一直是她本人成年后情感生活的核心，令她困扰不安。她时不时会经历一段使她丧失工作能力的心情抑郁的日子。有几十年，她只是断断续续地在纽约的艺术舞台上活动。

1982 年，现代艺术馆举办了一次布儒瓦作品回顾展，这是该馆首次专为一名女性艺术家举办的此类展览。这次展览所引起的关注燃起了她姗姗来迟的惊人的旺盛创造力。从这时起，大量杰作从布儒瓦的工作室源源不断地涌出，这些作品得到了全世界的称赞。路易丝·布儒瓦试图通过自己的艺术，与她无法释怀的过去和解。"我的目标是重温过去的情感，"她曾说。"我的雕塑让我再一次体验了恐惧，使我得以给它加上一个物质形体，好让我把它砍倒。我现在通过我的雕塑表达的是我以前无法理解的东西。"

---

① 本短文中的所有引文都摘自 Louise Bourgeois, *Death of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997* (London: Violette, 1998).

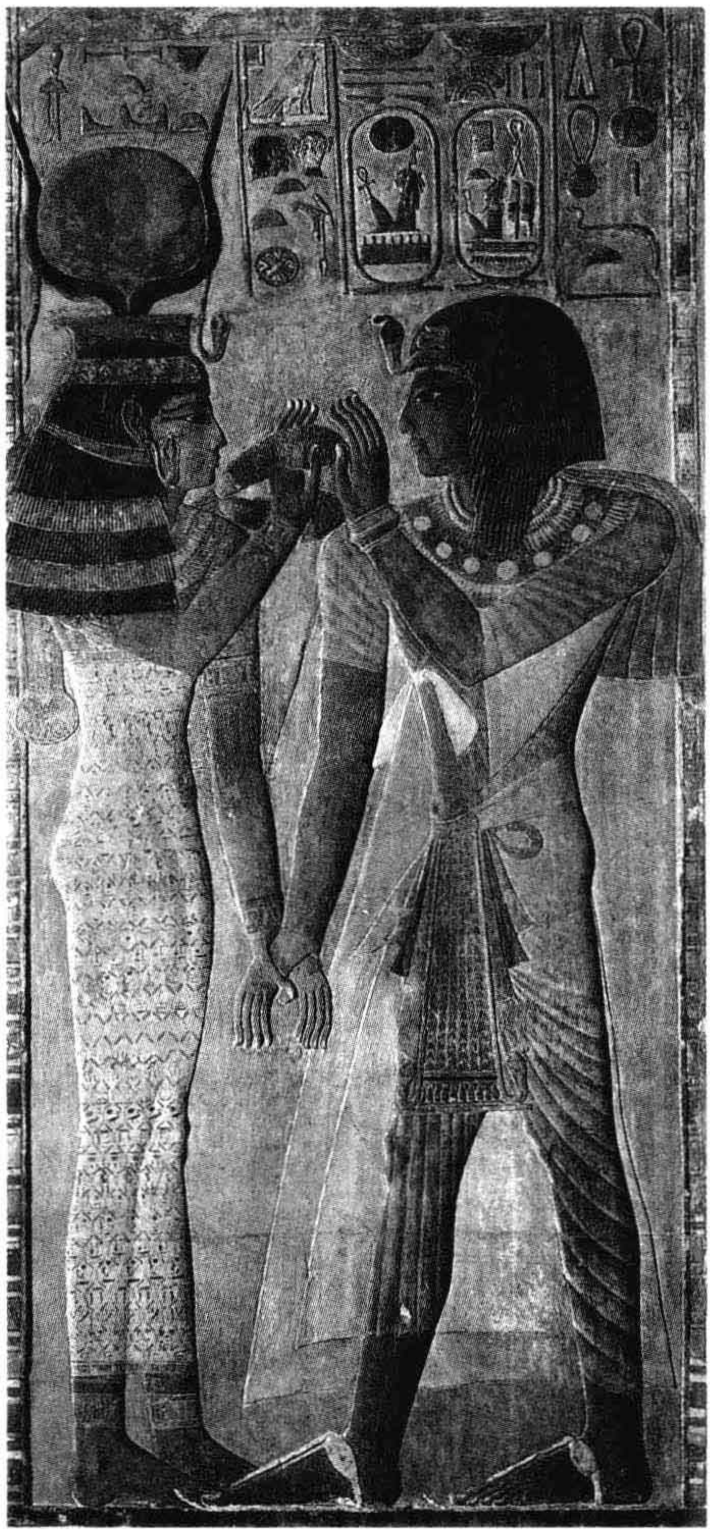
生活之间保持多大的距离？

20 世纪的艺术家使西方艺术开始与可见世界产生各种各样的关系，从而搭建了一座通往其他艺术传统的理解之桥。比方说，许多个世纪以前，伊费（在今天的尼日利亚境内）的约鲁巴王国的雕塑家们也使用自然主义和抽象风格。自然主义风格的黄铜雕像是为纪念王国的统治者而制作的（**2.16**）。这些头像被摆放在供奉皇家先人的祭坛上，每一尊旁边都有一个更小的抽象风格的头像（**2.17**）。这两种头像与一些仍然在当今约鲁巴人的思想中流行的概念有关。自然主义风格的头像象征着可被官感感知的外在物质现实，而抽象风格的头像则代表只能被想象力感知的内在精神现实。类似地，路易丝·布儒瓦的《拎包的女人》可以说表现了主体的内在本质，而杜安·汉森的《粉刷匠》则体现了"粉刷匠"这样的抽象概念是怎样植根于个体的特定细节之中的。

位于自然主义和抽象之间的是程式化。**"程式化"（stylized）**形容的是这样一种具象艺术：它遵照某种早已确定的风格或套路来描绘世界。大部分古埃及艺术是高度程式化的，就像这件描绘女神哈托尔（Hathor）在冥界迎接统治者塞蒂（Sety）的情景的作品（**2.18**）。请注意他们的手。除大拇指以外的手指被刻得一样长，而且紧靠在一起，像是一根手指重复



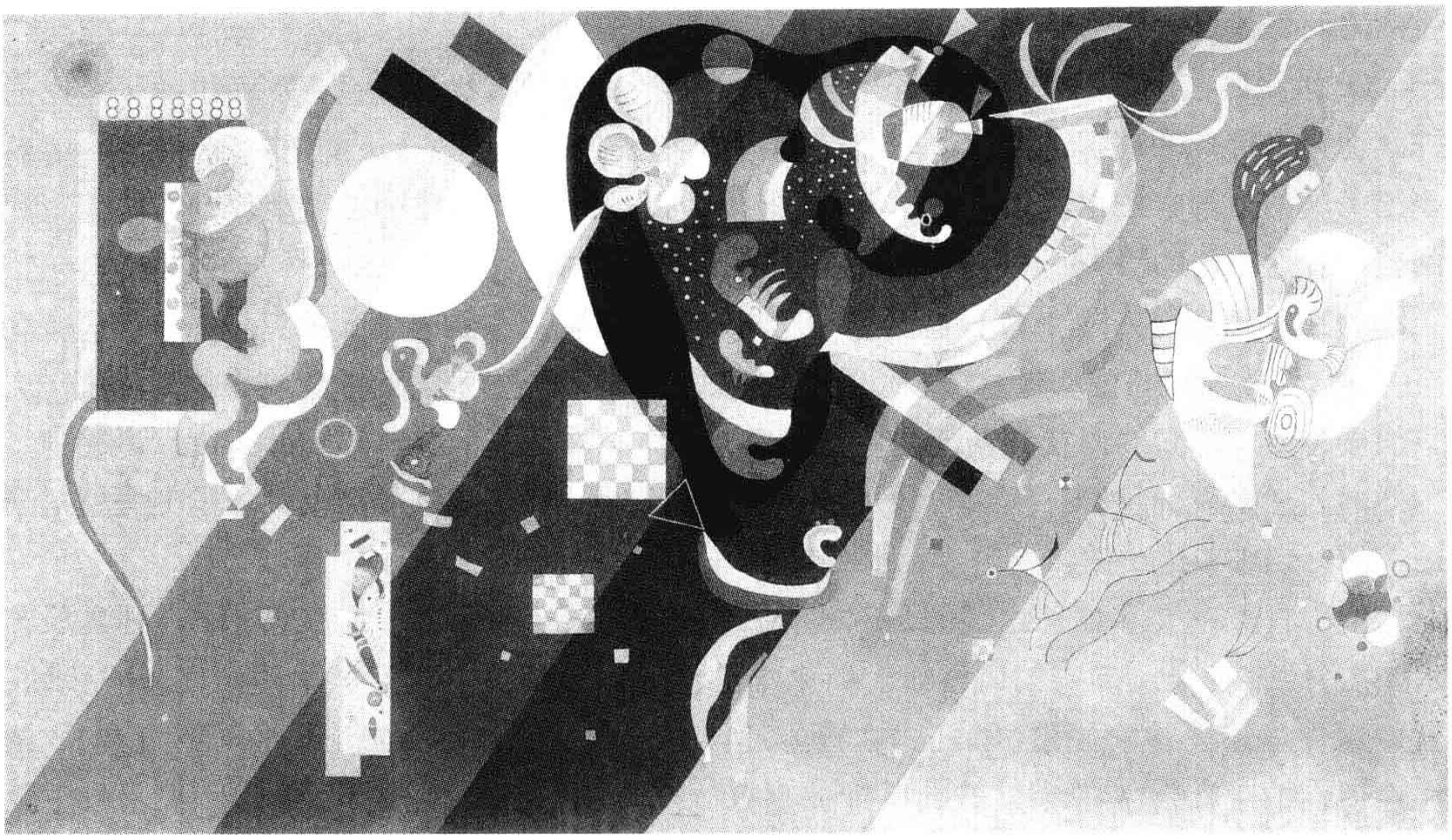




2.16 （左）《国王头像》，出自伊费，约鲁巴，约 13 世纪。青铜，真人大小。大英博物馆，伦敦

2.17 （中）《筒形头像》，出自伊费，约鲁巴，约 13—14 世纪。赤陶，高 16.2 厘米。联邦政府博物馆与文化遗产委员会，尼日利亚

2.18 （右）《哈托尔与塞蒂》，塞蒂一世墓柱细部。埃及，约公元前 1300 年。石灰岩上彩色石膏，高 226.1 厘米。卢浮宫，巴黎



2.19 瓦西里·康定斯基:《构图九号》。1936 年。布上油画,113.3×194.9 厘米。国立现代艺术博物馆,乔治·蓬皮杜中心,巴黎

了四次。它们呈优美的弯曲状,在指甲处翘起。大拇指被置于最靠近观众的那个侧面,结果就是,塞蒂看上去仿佛有两只右手,哈托尔则有两只左手。在将近 3000 年的时间里,艺术家在学艺时,就是根据这些传统手法学习画手的。我们可以想象一下,他们的绘画老师告诉他们的不是"看着手,观察它是怎样活动的,并从每个想得到的角度画它",而是"这是画手的唯一方法;画一排手,向我证明你们已经理解了"。

非具象艺术

当毕加索和其他一些艺术家在抽象方面进行试验,要看看在不切断与可见世界的联系的情况下,艺术能走多远时,20 世纪初的其余艺术家则完全抛弃了作为艺术出发点的可见世界。我们称这类艺术为**非具象(nonrepresentational)**或**非客观(nonobjective)**艺术。与抽象艺术一样,非具象艺术的根源也是随着摄影提出的挑战而来的对艺术本质的探求。

俄国艺术家瓦西里·康定斯基(Vasily Kandinsky)是非具象艺术的先驱之一。康定斯基常常在非客观绘画和音乐之间进行比较。他指出,音乐并不再现它本身以外的任何东西。它由在时间的进程中组织的音调和音高组成,但它能深深地打动我们。类似地,像康定斯基的《构图九号》(*Composition IX*, **2.19**)这样的画由在一个平面上组织的色彩和形状组成。这种对比的精确性似乎反映了一种细致缜密的观察——但是对什么的观察?或许是来自未知世界的梦。

和同代的许多人一样,康定斯基得出了一个结论:艺术的交流能力存在于艺术本身的语言当中,也就是存在于形状和形式、色彩和线条等元素之中。不过,他的观念并不只是形式研究的结果。它们与一种更广泛的、与艺术的宗旨有关的哲学联系在一起。康定斯基认为,在一

个越来越物化的社会里，艺术的职责是成为一种精神的沟通渠道，让我们与某些大于我们的力量交流。直到今天，我们还能听见这些信念的回声。当代艺术家丽贝卡·珀德姆(Rebecca Purdum)发现自己与她有智力缺陷的兄弟姐妹相处的经历证实了这些观点。“当你家里有一个特殊的成员——我有两个——时，你开始发现，有一种存在于语言之外的交流方式，”她说，“当我画画时，当我真的沉浸在其中时，会产生一定程度的非语言交流，它最终会变成一切——充盈于我的全身。”[①]为了创作《振作起来》(*Chin Up*，**2.20**)等画作，珀德姆用手(在橡胶手套的保护之下)把颜料抹在粗糙的帆布上，将其一层一层逐渐堆积起来。所产生的效果是一种迷人的朦胧不清，仿佛我们能够辨认的某样东西一直处于即将成形的状态，却永远也不会成形。珀德姆描绘了一个我们永远也无法达到的光明世界。



2.20　丽贝卡·珀德姆：《振作起来》。1990年。布上油画，2.7×1.8米。蒙杰克·蒂尔顿画廊惠允

风　格

“自然主义”和“抽象”这样的术语对艺术的分类标准是艺术与可见世界的表象的关联方式。艺术品本身当然存在于可见世界之中。它有自己的外观，而这是艺术家努力的结果。帮助我们根据艺术自身的外观对艺术进行分类的术语是“风格”。**风格**(**style**)指一种或一组恒久不变、反复出现或前后一致的可识别的特征。如果我们认识的一个人老是穿着牛仔裤和牛仔靴，那么我们就认为此人属于某一种着装风格。如果一个向来把长发梳成辫子的朋友剪了很短的短发，那么我们就说她的风格改变了。如果一个家庭完全用古董来布置客厅，只除了一张非常现代的椅子，那么我们会认为这是混合风格。

在视觉艺术中，跟在生活的其他领域一样，风格是一系列选择的结果，是艺术家在创作艺术作品的过程中作出的。随着对某位艺术家的作品的日渐熟悉，我们开始发现，这些选择有一个重复的模式——典型的题材或素材，独特的素描或施彩手法，对某些颜色或颜色组合的偏好。比方说，既然您现在已经看了三幅凡·高的画(1.10、12页的自画像和2.1)，您会看出它们具有某些共同的特征，如鲜艳的色彩、厚涂的颜料、清晰的笔触、扭曲和夸张的造型，以及火焰般的或翻腾盘绕的细节。在这之后您所遇见的每一幅凡·高的作品将对您已有的对于他的风格的认识进行微调，正如您已经了解的知识将成为判断每一件新看到的凡·高作品的参照系。

有一种艺术理论坚称，风格是使艺术家与其他运用技术的制物者区分开来的依据。不是所有从事艺术创作的人最终都能发展出一种个人风格，但这却是每一个艺术家都能做到的。要对个人风格的众多种类有所认识，一个令人愉快的方法是对比主题相似的作品，比如这三

[①] Margarete Moorman, “Rebecca Purdum: In a Mysterious Light,” ARTNews, March 1988, p. 106.





2.21 （左）喜多川歌麿：《梳头》，出自《妇人手业十二》。约 1798—1799 年。套色木版画，31.8×26.7 厘米。南澳大利亚艺术馆，阿德莱德

2.22 （右）埃德加·德加：《梳头裸女》。约 1886—1888 年。纸上彩色蜡笔，74×60.6 厘米。大都会艺术馆，纽约

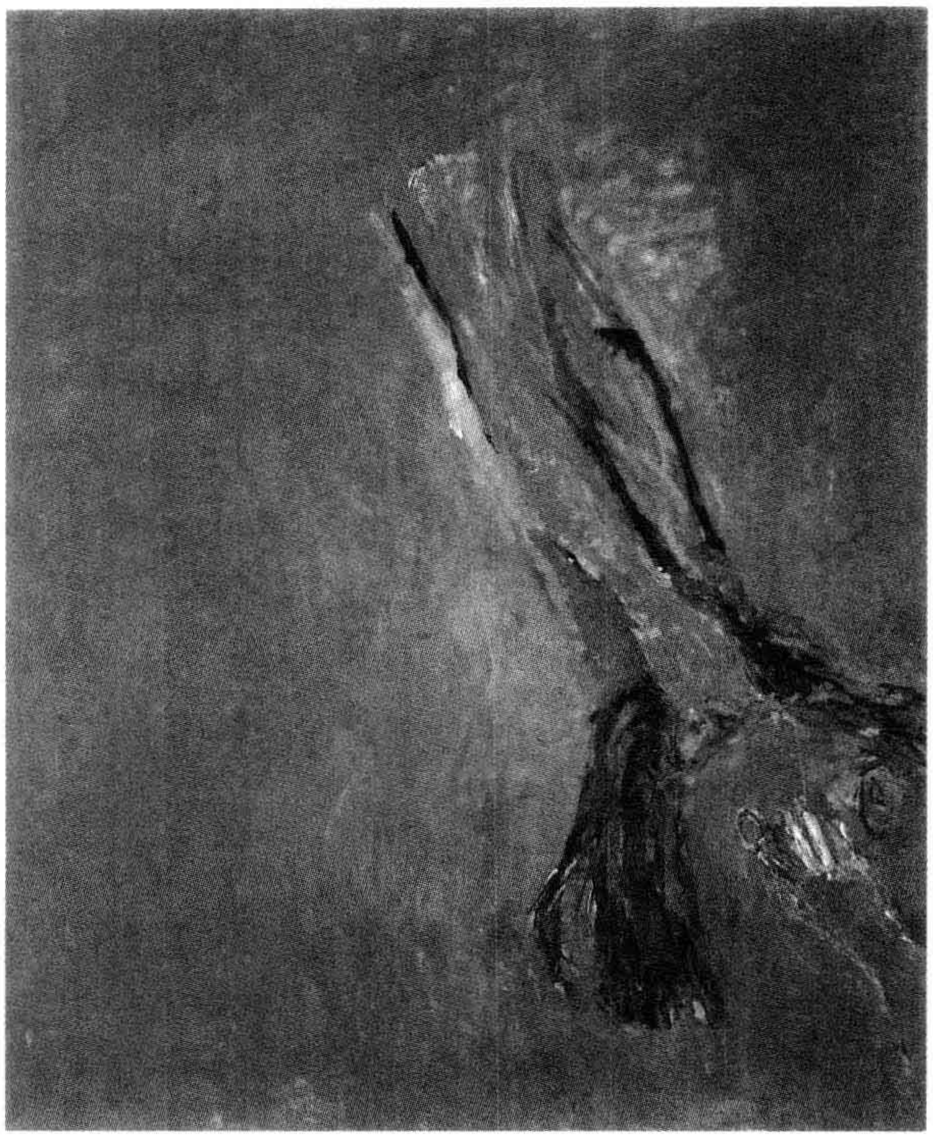
件描绘女子梳头情景的作品（**2.21**、**2.22**、**2.23**）。第一件是 18 世纪日本艺术家喜多川歌麿（Kitagawa Utamaro）的一幅木刻版画（2.21），第二件是 19 世纪法国艺术家埃德加·德加（Edgar Degas）的一幅色粉素描（2.22），第三件是 20 世纪美国艺术家苏珊·罗滕伯格（Susan Rothenberg）的一幅油画（2.23）。

喜多川歌麿画中的女子稍显程式化。我们感到，她们并不是根据真人画的特定人物，而是根据想象画出的女性的典型——美女和她的发型师。她们的长袍也被程式化为一条条柔美的曲线。纤细的黑线勾描出面部和五官、长袍及其褶皱，甚至一缕缕头发。我们可以把颜色全部去掉，线条仍能告诉我们所想知道的一切。版画设色均匀，无浓淡变化，这令衣袍显得没有立体感，仿佛是用花纹纸剪成的。背景空无一物，没有任何线索能表明这个场景发生在哪里。

埃德加·德加的创作风格是自然主义的。画中的女子看似一个特指的人物，也许是一个在他的画室里为他摆姿势的模特。隐约的线条描出了她身体和她所坐椅子的轮廓，但这些线条不像那件日本作品中的线条，它们本身没有生命。颜色是一笔一笔画上去的。虽然这些笔触一层层堆叠起来，但它们还是很清晰。色彩的变化刻画出光与影，显示了女人躯体的圆润和分量，也塑造出软垫座椅上褶裥饰边的深深褶痕。并非所有的图形在进行描绘时，细节都得到了同等的注意。对女人体的刻画细腻、写实，而对这个形象之外的区域的处理则更为随

意。背景是被暗示出来的，没有经过真正的描画，但这个场景显然发生在室内。构图相当大胆，女仆的身体在上身处被突然截断。

苏珊·罗滕伯格的风格是再现与非再现传统的一种独特组合。她不画完整的形象，而只画其片断——好似回忆一般在非具象的画中浮现的零星具象图像。在这幅画里，两只手臂从一片红色中凸显出来。它们的手抓住了一团黑色的东西——我们只是在注意到右边那只小小的耳朵时才将其理解为头发的，因为这只耳朵暗示了一个人的头部。右下方的一只手递上一枚发圈来绑马尾辫。



2.23 苏珊·罗滕伯格:《玛吉的马尾辫》。1993—1994年。布上油画，165.7×135.3厘米。蒙纽约斯皮罗内·韦斯特沃特画廊惠允

这几位艺术家都是在一个特定的历史时刻，在一个特定的文化中形成自己的风格的。同一时间在同一种文化中进行创作的艺术家在风格上往往有共同的特点，正是以这种方式，个人风格帮助我们认识了更大、更普遍的风格。一般性风格分为几个类型，有文化风格（中美洲的阿兹特克风格）、时代或历史风格（欧洲的哥特式风格），以及流派风格，即一群志同道合的艺术家共有的风格（印象派风格）。一般性风格为编排艺术史提供了一个有用的框架，熟悉它们，可以帮助我们在历史或文化语境中确定没见过的艺术品和艺术家的位置，而这种定位往往有助于理解。但记住下面这一点很重要：一般性风格是在事实发生之后建立起来的，因为学者们通过对比大量个体艺术家的作品来识别普遍的倾向。文化、历史时期和流派都不创造艺术。个人才是艺术的创造者，他们利用（有时抗拒）其时代、地点提供给他们的可能性进行创作。

艺术与意义

“这个艺术家想说什么”是许多人在看一件艺术品时会问的一个问题，仿佛这个艺术家试图用图像来告诉我们一些他或她本来只用几个字就能说得更清楚的事情。正如我们在第一章里看到的，艺术的含义很少有那么简单直白的。艺术没有一个可被一劳永逸地理解的确定含义，相反，它会引起众多不确定的解释。

根据一些艺术理论的观点，意义是艺术区别于其他种类的技术性创造活动的标志。艺术总是关于一些事情的。事实上，艺术的一个简单定义就是“体现意义”。因此，对艺术家想说什么感到疑惑的观众希望自己的艺术体验有意义，这是正确的，但他们可能对于在哪里找到意义理解有误，或者低估了自己在创造意义方面的作用。理解艺术是一种文化技能，而且与任

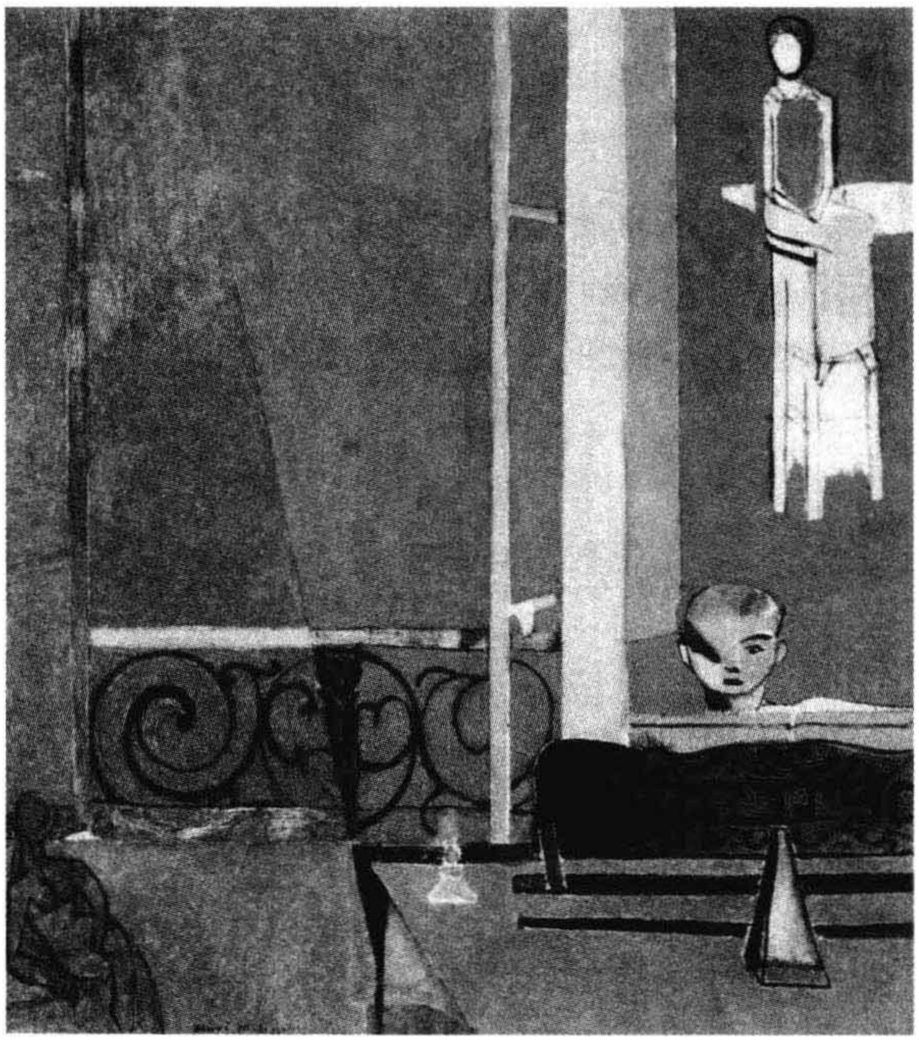
何一种文化技能一样，它必须经过学习。

形式与内容

形式(form)是艺术品表现出来的样子。它包括作品所有与视觉有关的方面，这些方面可以分开来叙述，如尺寸、形状、材料、颜色和构图。**内容(content)**是艺术品所关涉的东西。对具象作品和抽象作品来说，内容以作品所描绘的物品或事件，即其**题材**为起点。在体会形式如何与题材互相影响的过程中，我们开始分析作品，内容渐渐变成了意义。

亨利·马蒂斯(Henri Matisse)的两幅画(**2.24**、**2.25**)为我们提供了探索艺术中形式与内容的亲密关系的机会。这两幅画都始于同一个题材：一堂钢琴课。两者的尺寸一样大。它们甚至画的是同一个年幼的学生，即马蒂斯的儿子皮埃尔(Pierre)；都以同一个地点为背景，即马蒂斯的家中；钢琴都摆在一扇面朝花园的窗户前面。但它们的形式明显不同，因此，它们的内容也不一致。

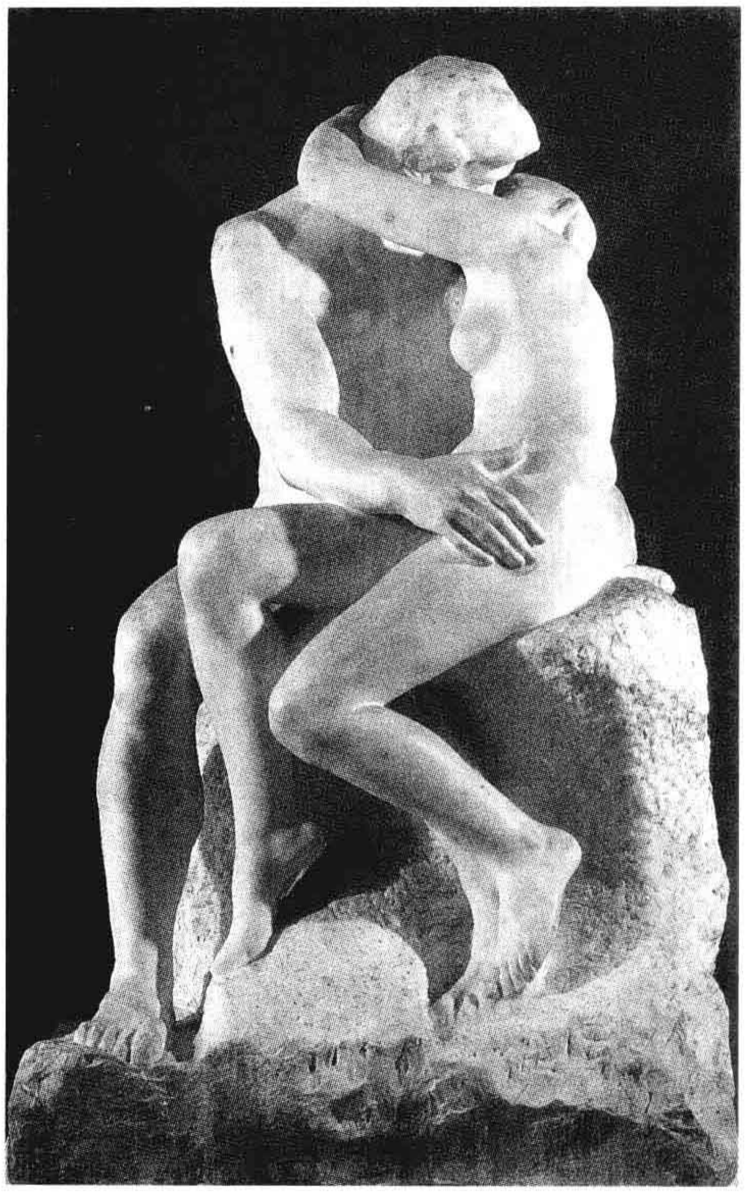
《钢琴课》(*Piano Lesson*, 2.24)是抽象的。马蒂斯从节拍器，就是搁在钢琴上的那个棱锥体得到了启发。节拍器是一种在音乐家练习时通过打固定的拍子来训练他们的装置。马蒂斯画的这个上紧了发条的节拍器有一根细棒，当它像汽车挡风玻璃上的雨刷那样来回摆动时，会发出滴答声。男孩努力地集中注意力，连他的脸都逐渐融入了这滴答声。而他的注意力是如此集中，以至于周遭的一切都化为了一片灰色。屋外的花园被抽象成了一个绿色的楔形——连大自然都听从这个节拍器！钢琴上的蜡烛火苗将熄，暗示着许多个小时已经过去。





2.24 (左)亨利·马蒂斯：《钢琴课》。1916 年。布上油画，245.1×212.7 厘米。现代艺术博物馆，纽约

2.25 (右)亨利·马蒂斯：《音乐课》。1917 年。布上油画，245.1×200.7 厘米。巴恩斯基金会，梅里恩，宾夕法尼亚

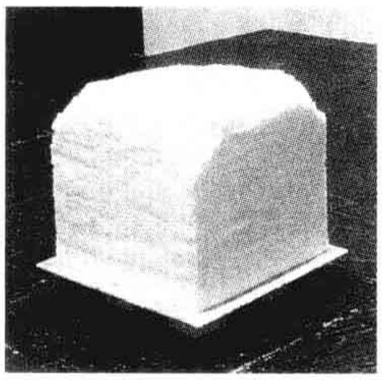


2.26 （左）奥古斯特·罗丹：《吻》。1886—1898 年。大理石，高 181 厘米。罗丹博物馆，巴黎











2.27 （右）雅尼娜·安东尼：《啃》。1992 年。装置照片（上）及其局部（下）。蒙纽约吕林·奥古斯丁画廊惠允

在背景里，有一个女人坐在一张凳子上，头转向男孩的方向。她似乎是老师，而且还是个严厉的老师。但实际上，她是挂在对面墙上的一幅马蒂斯的画。左下角若隐若现的是马蒂斯的另一件作品——一个小的青铜裸女像。它也许象征着男孩的缪斯和灵感，但它本身也是一件艺术品。

《音乐课》（*Music Lesson*，2.25）把音乐置于家庭和睦这一社会背景之中。皮埃尔也是在练琴，但他并非独自一人。他的姐姐站在他身后，从他肩膀上面看他弹琴。他的哥哥坐在椅子上看书，而在外面的花园里，他的妈妈正在做针线活。钢琴上放的不是节拍器，而是一个打开的小提琴盒，里面有一把小提琴。马蒂斯会拉小提琴，所以这就是他表达“我也在这里”的方式。背景里的画也只是一幅画，因为我们能看到它的金色画框，而青铜像被移到了屋外的花园里，斜倚在一个小池塘边。《钢琴课》严峻朴素的抽象在这里发展成了轻松随意的具象风格，到处都是赏心悦目的色彩和曲线。

我们把二者内容上的差异归纳为：《钢琴课》是关于音乐的修养的，表现的是它孤独的、智性的一面；《音乐课》是关于音乐的乐趣的，表现的是它社会的、感官的一面。马蒂斯用了不同的形式来表达这两种中心思想；我们反过来又通过分析这些形式来理解内容。

对于马蒂斯画作的形式，我们还可以多说一些。比方说，我们能指出它们是用画笔把油画颜料涂到绷在木框上的帆布上制成的。但这些形式因素似乎对事情没有任何改变。油画颜料、画笔和帆布是多个世纪以来欧洲油画的标准材料，马蒂斯把它们视为理所当然——它们并不是他所做的重要选择。类似地，罗丹(Rodin)在创作其最著名的作品之一《吻》(*Kiss*,**2.26**)时，可能也把白色大理石和雕刻技法视作当然。白色大理石长久以来一直是欧洲雕塑的基本用料，雕刻则是把大理石加工成形的规范方法。

相反，在看到雅尼娜·安东尼(Janine Antoni)的《啃》(*Gnaw*,**2.27**)时，它所用的材料、制作的方式是首先吸引我们注意的问题。艺术家远远地越出了传统艺术材料和技法的范围，而她的选择对于作品的内容有根本性的意义。《啃》由一个重600英磅的巧克力方块和一个相似的猪油方块组成，每一个都被艺术家本人啃咬过。从猪油块上咬下来的部分被做成口红，而从巧克力块上咬下来的部分则被做成心形格子盒，作为别出心裁的巧克力礼品。这些东西被摆放在附近的一个玻璃陈列柜里，仿佛是在一个高档商店中。巧克力能让人产生强烈的爱情联想，它既是爱的象征，也是爱的替代品。猪油使人想到的是对脂肪和自我形象的迷恋，而这反过来又与文化所强加给人的女性美的理想产生了关联，就像口红一样。《啃》表现的是被美化的、商业化的爱情世界与个人对爱更加强烈的渴望之间的隔阂：前者从后者那里得到滋养，又是后者产生的原因。被咬的巧克力块和猪油块很像罗丹雕塑中除去那对恋人后剩下的底座，或许这也是其寓意的一部分。《吻》希望使我们相信，爱情是美丽的，恋爱中的人们也是美丽的。但《啃》却反驳说，不一定，像《吻》这样的作品所引起的浪漫幻想是问题的一部分。

图像志

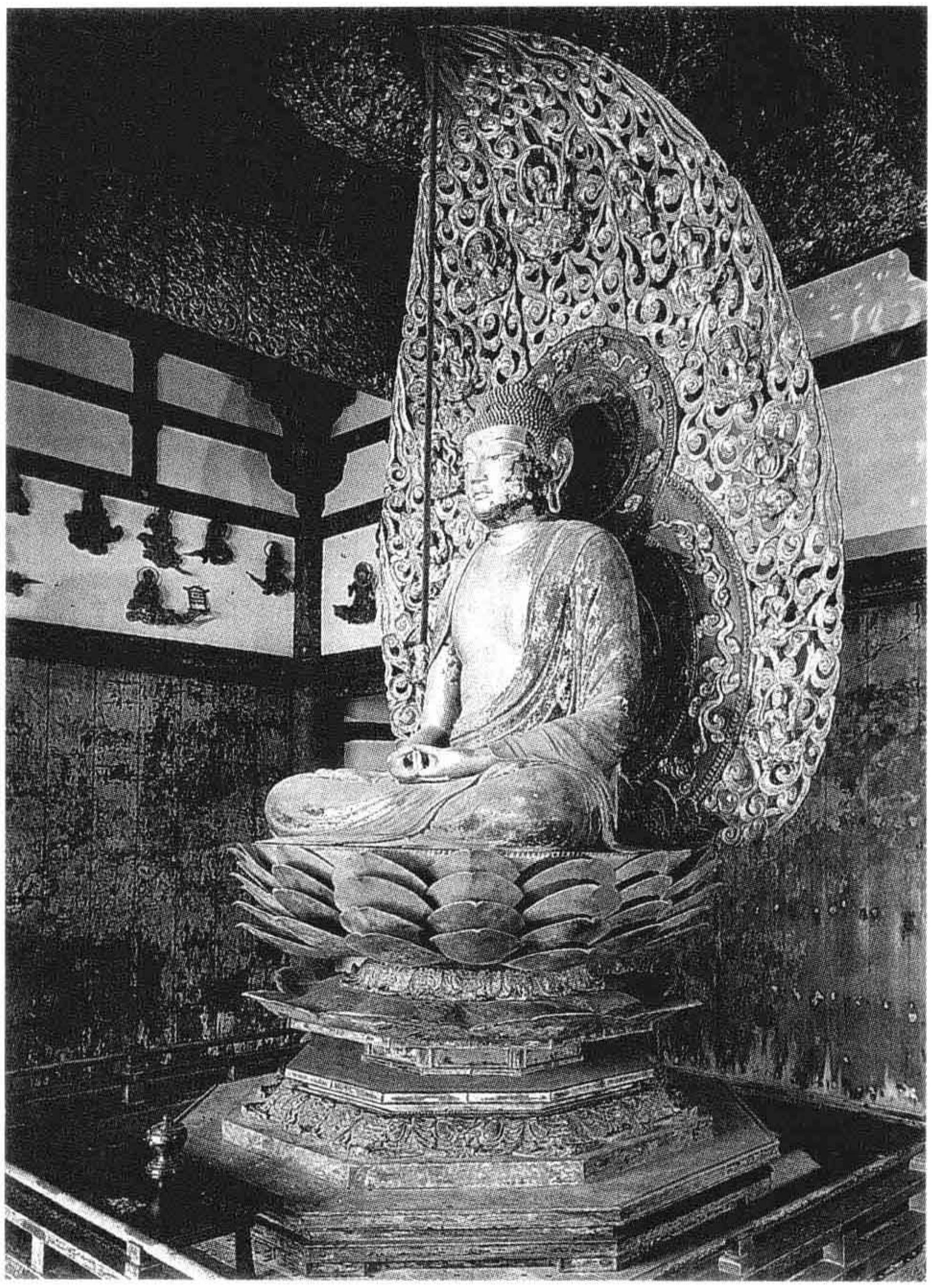
在讨论马蒂斯的《钢琴课》的形式和内容时，我们依赖的是一个基本到几乎不为人注意的因素。事实上，它是我们的第一步：辨识题材。我们知道钢琴是什么样的，上课是怎么回事。我们预料到会看见一架钢琴、一个学生、一个老师。画中描绘的其他物品则需要作些研究才能辨认出来。第一个注意到背景里的老师实际上是马蒂斯的另一幅画的观者是谁？今天，这一信息已是常识，几乎所有对《钢琴课》的说明都会提到它。但在某种程度上，它是被重新发现的。《钢琴课》中描绘的一个物品甚至本身就带有传统的寓意：快要烧完的蜡烛在西方艺术中有一段很长的历史，象征着时间的流逝。

这种与题材有关的背景资料是图像志的领域。**图像志(iconography)**从字面上解释是“描述图像”的意思，它涉及对艺术题材的识别、说明和解释。图像志是研究艺术的学者一个重要的活动，他们的工作能帮助我们理解我们自己看不懂的内在含义。比方说，除非接受过日本佛教方面的教育，否则我们看不出《阿弥陀如来》(*Amida Nyorai*,**2.28**)的题材是什么。这尊雕像是日本艺术的一件重要作品，它是11世纪的时候雕塑家定朝(Jocho)为一座名叫平等院的寺庙造的，如今它依旧保存于此。它的目标观众，即进庙拜佛的佛教徒们很容易看懂这尊雕像。其他人则需要一些帮助。

我们的调查从最基本的问题开始：阿弥陀如来是谁？阿弥陀如来是一个佛，即彻底悟道之人。历史上的佛陀(Buddha)是一个精神领袖，他生活在公元前6世纪末、公元前5世纪初的印

度。他对人类生活状况的深刻见解形成了佛教的基础。随着佛教的发展，信徒们想到，如果说已经有了一位大悟者，那么肯定还有更多的大悟者。在佛教传播迅速的日本，最受欢迎的佛是阿弥陀（Amida），即西天佛。

历史人物佛陀的形象的图像志早已确立，多少世纪以来，一直保持不变。人们在描绘阿弥陀时遵循的就是这些仪轨。佛身着僧袍，即一块成褶皱状从左肩垂下的布。他的耳朵被拉长，因为在早年精神还未觉醒之时，他戴着印度王子惯常要戴的沉甸甸的耳环。他的头顶上像小圆面包一样的造型是一个名为顶髻的隆起，它象征着他的开悟。雕塑家们为佛像设计了一整套手势，每一种都有自己的含义。在这里，阿弥陀的手做出了禅定印，这种手势象征着通往觉悟之路。他结跏趺坐于莲花台上。莲花是纯洁的象征。在阿弥陀身后升起的是他的光环，这是一种向四外辐射的精神能量，被想象成一面火焰纹屏风。

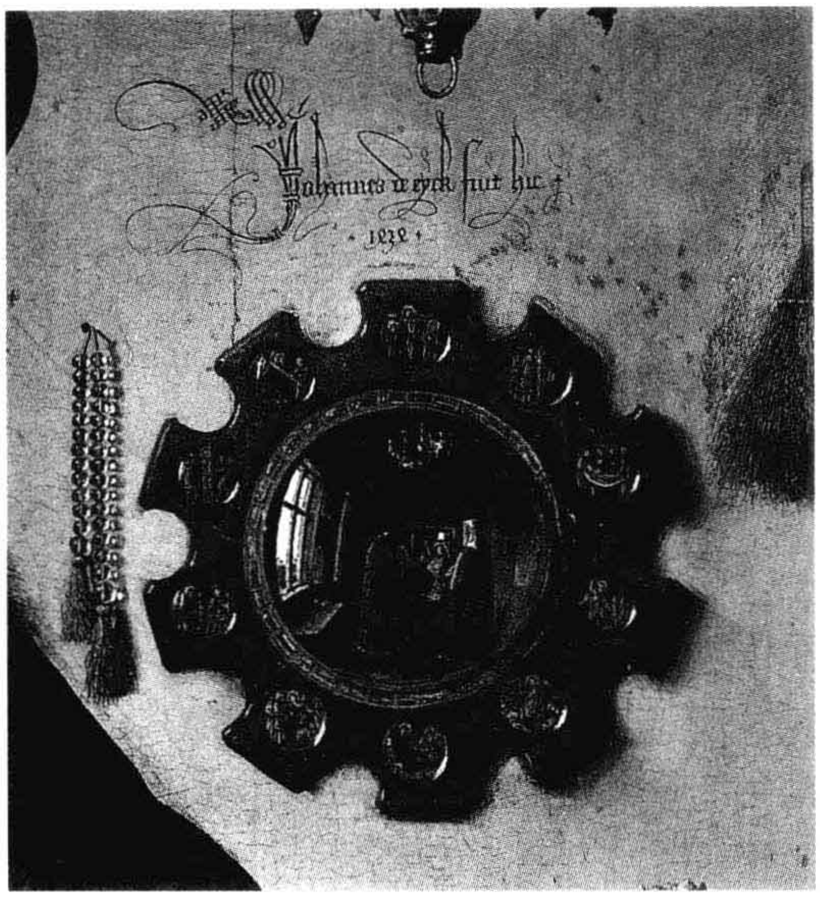


2.28　定朝：《阿弥陀如来》，凤凰堂，平等院。约1053年。木胎镀金，高279.4厘米

我们很容易获得这尊佛像的图像志，因为它是一个从近2000年前诞生时起就从未中断过的传统的一部分。然而，传统常变，意义常被人遗忘。我们不是总能有把握地讲出从过去流传下来的图像描绘了什么，或它们对其最早的观众意味着什么。西方艺术中最著名的画像之一、扬·凡·爱克（Jan van Eyck）的《阿诺尔菲尼夫妇像》（*Arnolfini Double Portrait*，**2.29**）的情况就是如此。此作绘制手法清晰到夺人神志的地步，但细节又令人迷惑。它画的是双手交握的一男一女。男子脱去了鞋子，放在身旁的地板上；女子的鞋可以看到放在远处的地板上。似乎怀有身孕的她站在一张盖着鲜红床罩的床边。在头顶上，有一盏枝形吊灯，但上面只有一根蜡烛。在这对夫妇之间的地板上站着一只警觉的小狗。对面墙上的镜子（**2.30**）不仅照出了夫妇二人，还照出了两个站在房间门口往里看的男子——也就是说，他们站在我们看画时所站的方位。镜子上方有画家的签名，意思是："扬·凡·爱克到过这里。"

在1842年最终入藏伦敦的国家美术馆之前，此画已转手多次，连这对夫妇的身份都在转手中被人遗忘了。研究者根据旧档案，很快验明他们是富商资本家乔瓦尼·阿诺尔菲尼（Giovanni Arnolfini）和他的妻子、同样出身望族的焦万纳·切拉米（Giovanna Cenami）。但这幅画的用意何在？它究竟画了什么？一个有影响的理论声称，此画记录了一场秘密的婚礼，起到了某种结婚证明的作用。镜中的男子不是别人，正是扬·凡·爱克和他的一个朋友，他们是见证人。另外，这幅画几乎每一个细节都有与婚姻神圣性有关的象征意义。新娘看似怀孕的身





2.29 （左）扬·凡·爱克：《阿诺尔菲尼夫妇像》。1434年。木板油画，83.2×57.2 厘米。国家美术馆，伦敦

2.30 （右）《阿诺尔菲尼夫妇像》局部

形暗指生育能力，就像洞房中的那张红床一样。单根蜡烛表示上帝出席了婚礼，而狗是夫妻忠诚和爱情的象征。夫妇俩脱掉了鞋，表示他们站在神圣的土地上。

另一个更新的理论则断言，此画描绘的不是婚礼，而是一个订婚仪式。它纪念的是两个富贵人家的联姻。在这种观点看来，画中的细节并不具有特殊的象征意义，尽管其中许多起到了强调这对夫妇的富裕的作用。比方说，有顶篷的床是地位的象征，因此一般摆在房子的主卧室中。蜡烛非常昂贵，一次只点一根是常见的节约做法。鞋子是上流社会所穿的一种款式，可能是按照惯例在进门前脱下来的。狗不过是宠物：每个人都有狗。[①]

支撑这两种理论的都是大量的研究和论证。一些学者相信这个，一些学者相信那个。观众将不断在这幅迷人的画中看出他们自己所理解的意义，但我们可能永远也不会知道它对其最初的观众来说意味着什么。

情 境

艺术并不是发生在真空里的。强固的纽带把艺术与其创造者的生活、产生并影响它的传

---

① 第一个理论见 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character* (Cambridge: Harvard University Press, 1953)；第二个理论见 Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal* (Berkeley: University of California Press, 1994).

统、它的目标观众、它在其中传播的社会联系起来。这些环境构成了艺术的**情境**(**context**)，即它与更广阔的人类文化领域的关系网。

本章此前已经运用了情境所能让人获得的那种深刻理解。开篇不久，文森特·凡·高书信的选段帮助我们把他的画置于他的生活和思想的情境之中。在讨论毕加索的《坐着手持扇子的女人》时，我们提到了摄影造成的威胁，目的是把绘画放在欧洲艺术发展的情境之中。

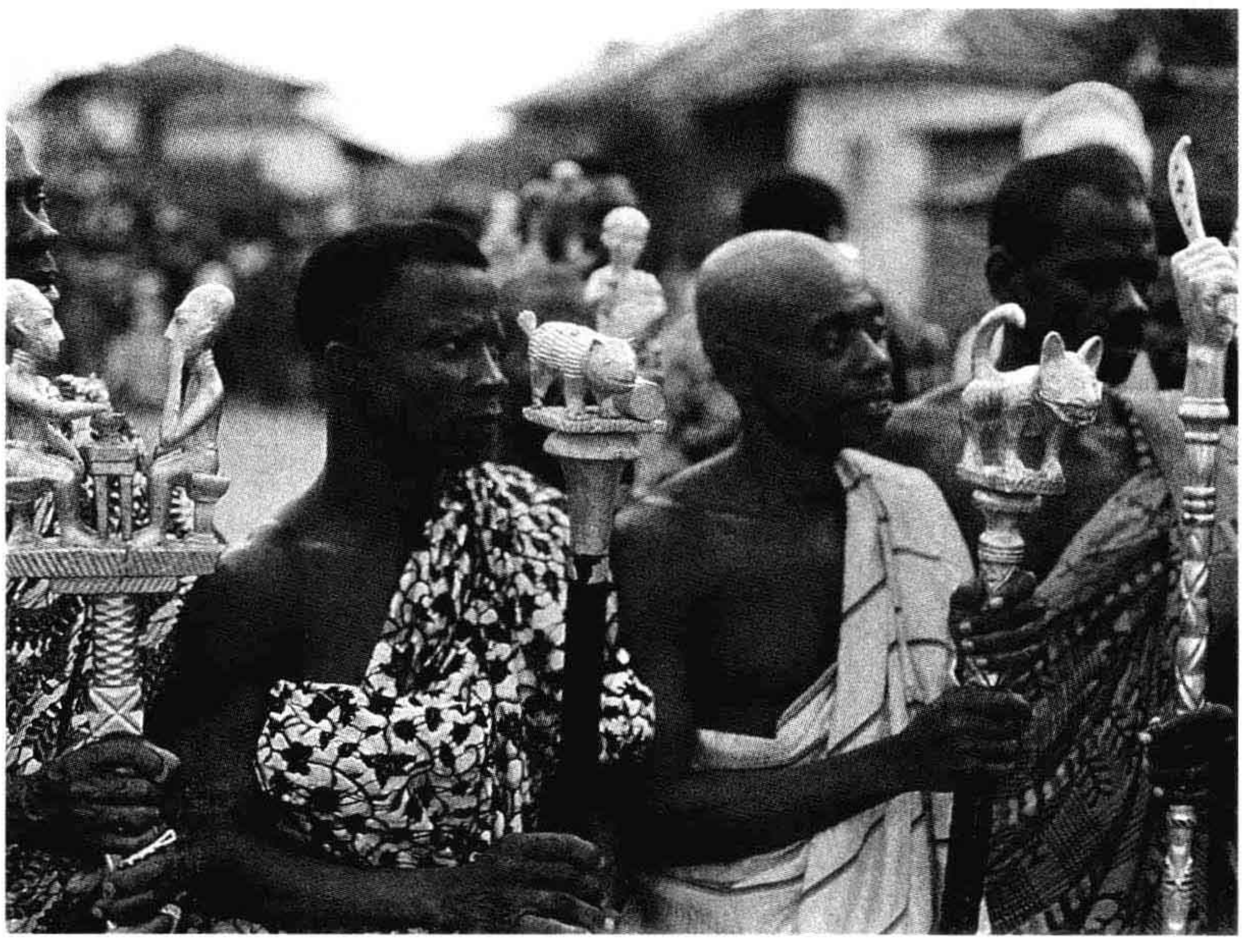
在这里，特别受我们关注的一类情境是艺术的社会情境，包括进行艺术体验的物质环境。图 **2.31** 表现了一件非洲艺术品如今在博物馆里的样子。这件贴了金箔的雕刻品被孤零零地摆在一片黑色的背景前，有强烈的灯光照着，就像珍宝一样闪闪发亮。我们可以欣赏这个雕像柔和匀称的协调轮廓，很大程度上就像在本章早先的部分，我们凝视着拂过爱德华·韦斯顿的卷心菜叶的那道光(见 2.9)。但这个雕像被做出来，主要目的不是让人这样观看。事实上，它根本不是为了放在博物馆中供人观赏而制作的。

图 **2.32** 展示了处于原始情境中的类似雕塑，它们是由西非的阿坎人制作以用来看和用的。照片中的那些男子是被称作译语官的官员。译语官是阿坎统治者的翻译、发言人、顾问、史官和演说官。每一个地方首领都至少聘用一名译语官，势力更大的首领和国王可能有多名译语官随侍左右。译语官都拄着一根顶部安有外贴金箔的木雕的权杖，作为职务的象征。每一个雕刻母题都与一或多句谚语有关，内容多是领导权的性质或对权力的公正运用。比方说，在这幅照片中，最左边的权杖雕着坐在桌前的两个人，这表现的是谚语“食物属于它的主人，不属于饥饿的人”，意思是说，酋长的地位属于有权拥有它的人，而不是每一个想要它的人都能获得。

在阿坎社会里，我们对雕塑的这种审美观照可能是只有负责



2.31 （上）译语官权杖顶饰，出自加纳。阿散蒂，20 世纪。木头和黄金，高 28.6 厘米。巴尔比耶-米勒博物馆，日内瓦



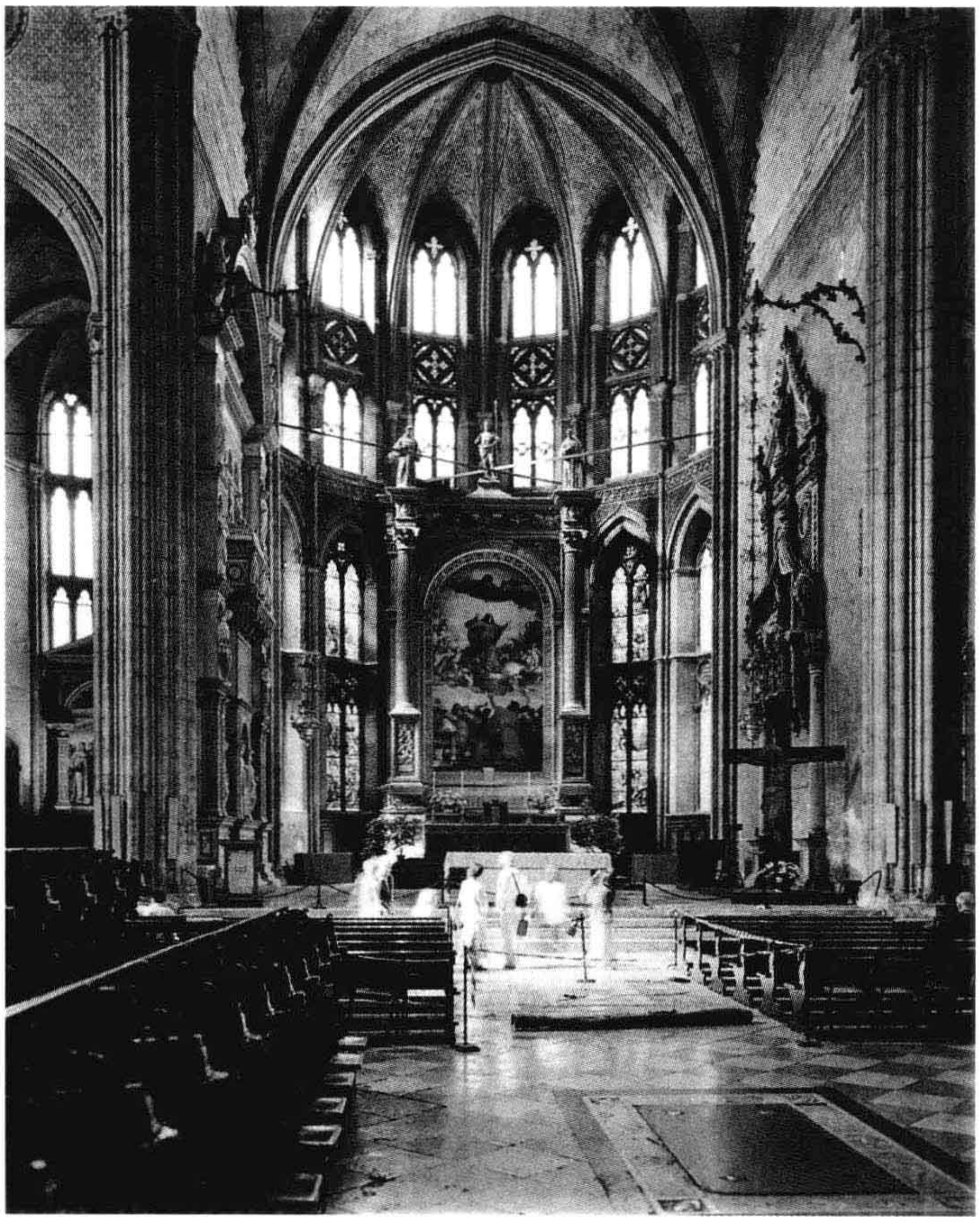
2.32 （左）阿坎（芳蒂）译语官在恩彦阿巴阿萨，加纳，1974 年

雕刻的艺术家和拥有它的译语官才能享受的特权。社会的其他成员只能在公共的正式场合扫一眼雕像。对他们来说，更有意义的也许是这些权杖所象征的权威和它们所营造的盛观——一种重申阿坎世界的社会秩序的盛大视觉展示。

博物馆是我们的社会提供的与艺术相遇的重要场所。但人类艺术遗产的绝大多数在被创造出来的时候并没有包含对于博物馆的考虑。它们并没有被人为地与生活隔离，放置在特设的场所，而是成为生活——个人生活和社会生活——的一部分。和阿坎译语官的权杖一样，它们的意义与用途是统一的。西方艺术如此，其他文明的艺术也不例外。图 **2.33** 展示的是我们在博物馆或艺术书籍中看到的处于孤立状态的提香（Titian）画作《圣母升天》（*Assumption*）。"圣母升天"是基督教艺术中另一个基本题材的名称，内容是耶稣之母马利亚去世后整个人进入天堂。在提香的想象中，马利亚被一群天使簇拥着抬上金灿灿的天国，她的外衣在她四周盘绕翻飞。上方，上帝现了身来迎接她；下方，目睹这一幕的人们对这个奇迹惊奇不已。

但提香的这幅杰作并不是保存在博物馆里，或栖身于艺术书籍的白色书页上的。它高高

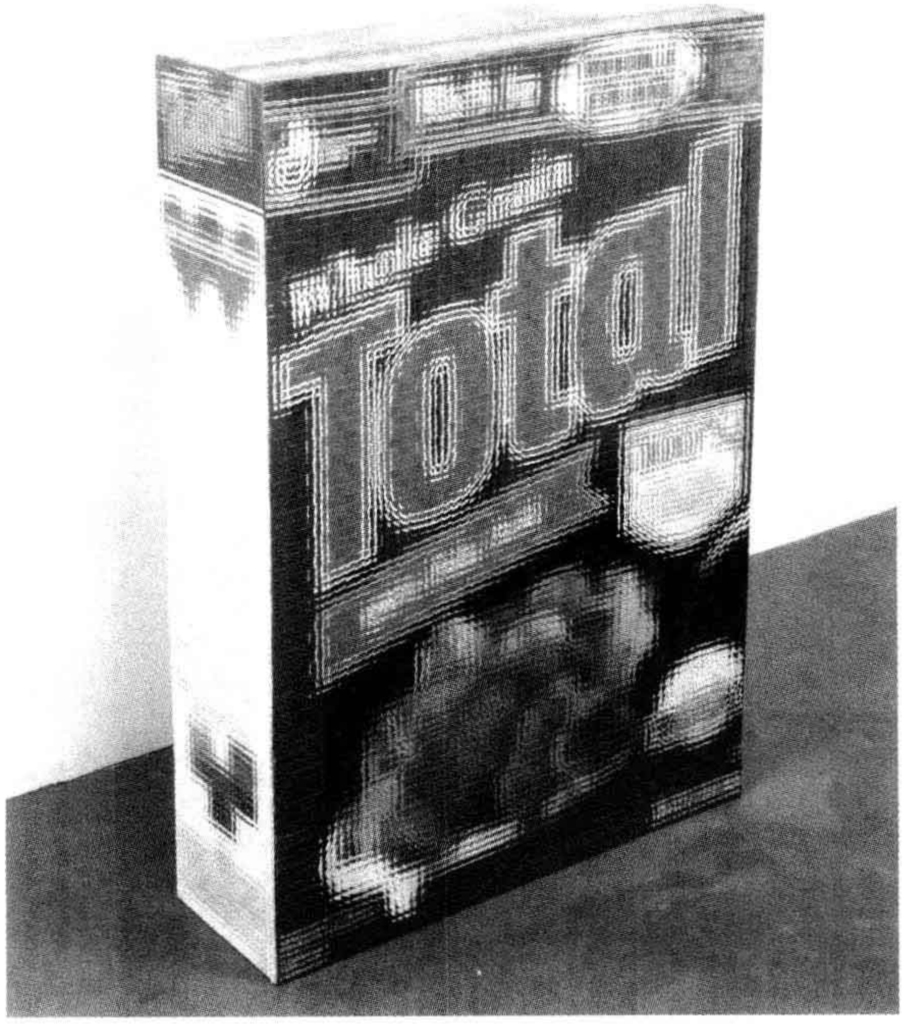




2.33 （左）提香：《圣母升天》。1518 年。木板油画，690.2×346.8 厘米。圣方济会荣耀圣母教堂，威尼斯

2.34 （右）托马斯·施特鲁特：《威尼斯方济各会荣耀圣母教堂》。1995 年。彩色合剂冲印照片，232.1×183.8 厘米。蒙玛丽安·古德曼画廊惠允

地耸立在威尼斯圣方济会荣耀圣母教堂的主祭坛后面，艺术家的这幅画就是为这个位置画的。托马斯·施特鲁特(Thomas Struth)的照片《威尼斯圣方济会荣耀圣母教堂》(*Church of the Frari, Venice*, **2.34**)留存了在原始情境里看提香作品的一些感受。现在我们了解到，此画是一个装饰华丽的巨大石祭坛的一部分，祭坛的其他部分是刻有凹槽的圆柱、大理石镶嵌画和镀金雕刻。一尊基督像高踞于整个祭坛的顶端，两旁各有一尊修士像。我们可以看到这幅画高大的拱形形状是如何呼应教堂本身的尖拱的，可以欣赏这幅画大胆的构图是如何在如洞穴般幽深的室内空间中清晰地凸显出来的。



2.35 汤姆·弗里德曼：《无题》。1999年。麦片盒，79.4×54×16.8厘米。蒙艺术家本人惠允

但所有这些观看的方法都还是观看艺术的方法。在1518年此画揭幕时，人们是透过信仰的眼睛来看它的。我们有必要想象一下，在一个基督教成为威尼斯生活中最重要的文化力量的年代，此画所产生的影响。方济各会荣耀圣母教堂里挤满了市民，回荡着乐声的壮丽建筑、宗教仪式的盛大场面，还有提香用技艺和想象创造的辉煌的奇迹景象，都让他们感到了自己信仰的真实性。在施特鲁特的照片里，光线落在一小群游客身上，他们正停下来看这幅名画。他们是来观赏艺术的，仿佛这座教堂是一个博物馆，但有一会儿，他们似乎变得神圣了。

我们今天所知的博物馆，即藏有一批艺术品并向公众开放的建筑，是18世纪末的几十年间在欧洲发展起来的，这几十年还是开启现代时期的社会剧变，包括美国和法国革命发生的时间。刚刚产生的博物馆被视为历史的贮藏所，装满了曾经属于贵族或教会，或者已消失的文明，如古罗马和古埃及的物品。这些物品全都是从原先赋予它们意义的情境中移来的。它们置身于博物馆后的新功能是作为艺术品。

最早的博物馆只关注往昔的艺术，而现在有许多博物馆展出在世艺术家的作品。它与展示(并通常出售)艺术品的画廊、全面考察当前艺术趋向的国际巡展一起，构成了当代艺术的主要情境。我们的艺术家在创作时要考虑到这些机构和空间，而且作为观众，我们也期待在这些地方看到他们的作品。

艺术家中间长期存在着一种抗议把艺术从日常生活结构中分离出来的传统。他们常常创作试图突破这种专门化的情境或对它提出质疑的艺术品。接下来，我们将考察他们的一些观点。但艺术家中间还有一种同样悠久的探索在这种情境中能有何种作为的传统。汤姆·弗里德曼(Tom Friedman)就是一个这样的艺术家，他具有独创性的、投入了大量劳动的作品无法被归类。在这里，我们选的图例是他做的一个谷类食品包装盒。他把九个盒子剪成小方块，然后把它们拼成一个盒子(**2.35**)。他还在其他地方展出过一支铅笔被卷笔刀削过后形成的一

美　学



茶碗。日本,17 世纪初。粗陶,高 8.6 厘米。维多利亚和艾伯特博物馆,伦敦

“美学”一词是 18 世纪初德国哲学家亚历山大·鲍姆加登(Alexander Baumgarten)杜撰的。他根据希腊语中表示感知的 aisthanomai 创造了这个词,并把它作为他发现的一个知识领域的名称,这是一种通过混合着情感的感官体验而获得的知识。与艺术一样,美学的存在早于我们的命名,也超出了命名的范围：世界各地以及历史上的各个文明在创造我们今天所称的艺术时，也思考自己的创造的性质和目标，评价和鉴赏都会围绕着某些词汇来进行。

研究其他文明的美学,有助于我们了解他们重视哪些表现形式及其原因。比方说,这幅图例展示了 17 世纪初日本信乐县出产的一个手工茶碗。虽然觉得这个茶碗好看(或不好看,这取决于我们的喜好),但我们决不能把它当成艺术品来谈论。茶碗对我们来说毫无意义。但在日本,这小小的器皿却会成为人们细细品鉴的焦点,这种品鉴以两个关键词为中心:“侘”(wabi)和“寂”(sabi)。“侘”包含自然、简单、朴素和无常等概念。“寂”则补充了孤寂、迟暮和平静等次要意义。这两个词是围绕着佛教中的苦修派——禅宗发展起来的美学的主要用语。它们与因禅宗而兴起的、被我们称为茶道的修养方式关系尤其紧密。通过与茶道和禅宗精神理想的联系,这个简单的碗参与到了一个丰富的意义和联想网络之中。

意思最接近“艺术”(从视觉艺术的意义上说)一词的日本传统用语是 katachi。这个词翻译过来是“形式与设计”的意思,不仅用于绘画和雕塑,也用于陶瓷和家具。与之相反,美洲西南部的纳瓦霍族没有这样一个能把人工制品与世界的其他部分分割开来的词,因为在纳瓦霍人的观念中,这两者深深地交织在一起。根据纳瓦霍人的哲学,世界永远处于生成状态,永远处于被创造和新生的状态。它的自然形态是美、和谐、喜乐的统一体,这些状态可以用一个词来概括:“和卓”(hozho)。但凡事都有对立面,因此“和卓”遭到了来自丑、邪恶和混乱的对抗。对立双方之间的相互作用是创造永恒的原因。比方说,白昼与黑夜是一个发展的过程互相对立的两面。一个渐渐变成另一个,而它们合力保持了创造的持续状态。人类并非远离这个自然世界,而是起着不可或缺的作用：通过和谐的思考和行动,他们把美散播到这个世界,保卫和重建“和卓”,抵御危险的精神力量的威胁。这些行动有许多可以称为艺术——唱歌、绘画、编织。但在纳瓦霍人看来,美并不存在于完成的产品之中,而是存在于制作它的过程之中。这方面最著名的例子是本章后面将要讨论的沙画(见 2.36)。

日本人和纳瓦霍人的美学以不同的方式,向传统的西方艺术观提出了挑战,同时也拓展了这种艺术观:一种是通过消除我们在美术与其他包含技术的制造活动,如制陶之间划出的界线,另一种是通过把过程的地位置于产品之上,并否认艺术与生活之间存在界线。

卷连续不断的刨花和一尊用方糖制作的他自己的等身像。

弗里德曼不仅明确希望自己的艺术在当代画廊和博物馆安静、空旷的白色空间中展出，甚至还暗示，自己所做的东西出了这些空间，就不完全是艺术了。“我认为，在我完成它、它进入画廊之后，身处于一批作品中间，它就是在自己的原始情境之中了。”他解释说。如果一个收藏家在展览上购买了一件作品，“它就变成历史的了，更像是人工制品，而非原来的意义传递者”[①]。

弗里德曼的话强调了情境对意义的重要性，正如他的作品说明了画廊和博物馆等现代情境是如何在“什么可被视作艺术”这一问题上开辟新的可能性的。

艺术与物品

在 20 世纪，许多艺术家开始感到，当艺术从生活中脱离出来、置身于一个独立的特许领域的时候，有一些重要的东西遗失了。把博物馆和画廊放在以购物和浏览商店橱窗为首选休闲活动的消费者文化这一更大的情境中来看，它们与百货公司和时装店的区别真的有那么大吗？不管怎样空谈意义和精神价值，艺术家在现代社会中的作用最后是否落到了为展览和销售制作展品和商品的地步？

有时，看问题的视角稍有变化，就足以开辟出新的思维方式。比方说，一幅画的确是一个物品，但它也是一个过程，即绘画活动的结果。在质疑艺术的目的和艺术家在当代文化中的作用时，许多艺术家开始把焦点从艺术产品转移到艺术过程上去，考虑它们本身怎样才能富有意义。

把目光投向西方之外的其他文明，常能给人以指导和灵感。比方说，纳瓦霍人的沙画实践是产品与过程不可分割的艺术的最著名范例，因为画本身、画的制作、画的消失三者同等重要。沙画是一种仪式的一部分，在这种仪式中，一个被称为歌手（“哈塔阿里”[hataali]）的巫师祈求神灵治愈和保佑生病的人。仪式一开始，歌手会吟唱一个纳瓦霍传说。在仪式进行到一定程度时，他开始作画，把彩色的沙子从指间撒到泥土地面上。这里作为图例的这幅照片表现了两个纳瓦霍男子正在向公众演示沙画技法（**2.36**）。真实的沙画被视作一种神圣的活动，拍照是不被允许的。沙画充当了祭坛的角色，是凡间与神界相交通的地带，它与吟唱合力引来神灵。画完成后，病人被吩咐坐在它的中央。歌手开始了先摸一下部分画面，然后碰一下病人的过程，逐渐把康复的力量转移到病人身上。仪式结束时，画被毁掉——用一根羽毛棒扫到一块毯子里，然后被拿到屋外，置于一个安全的地方，以便它不会用所带的疾病伤害其他人。

纳瓦霍族的“哈塔阿里”是萨满，这是许多文明都有的一种巫师。萨满是充当人神媒介的人。一块来自中美洲的古奥尔梅克文明的玉雕形象地体现了关于萨满力量的想象（**2.37**）。这个萨满以冥想的姿势站着，手举一个小怪物，怪物凶狠、生动的表情与他本人老僧入定般的

---

① “Interview: Dennis Cooper in Conversation with Tom Friedman,” *Tom Friedman* (London: Phaidon Press Ltd., 2001), p. 39.





2.36 (左)纳瓦霍人在创作沙画。照片,约 1939 年

2.37 (右)手持神像站立的人像。奥尔梅克文化,公元前 800—前 500 年。玉,高 21.9 厘米。布鲁克林博物馆

凝视形成了鲜明的对比。小怪物的束发带、猫眼、狮子鼻和嘴角下拉的大嘴表明他是幼年豹人,这是一种混合了人兽特征的超自然生物。怪物与萨满的肚脐在一条直线上,就像在一条连接宇宙与尘世的轴线上。在奥尔梅克人的信仰中,这个怪物可能是萨满在超自然世界的联络人。

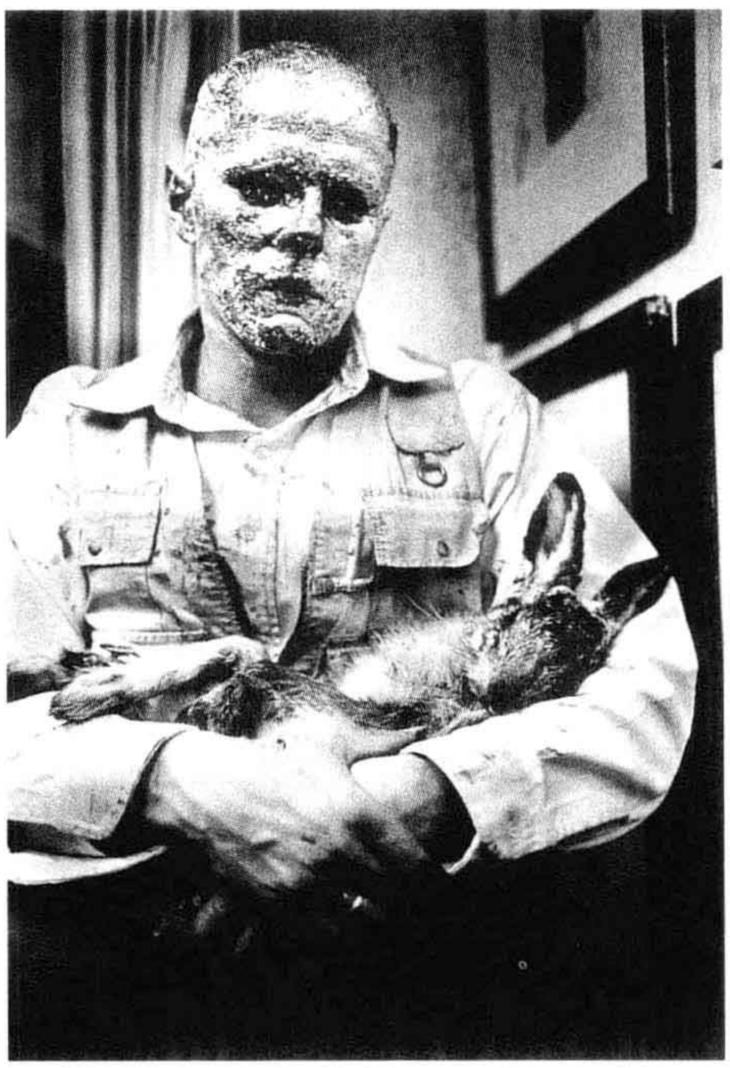
最干脆地接受了艺术家是萨满、艺术是精神治疗工具这一观念的人是约瑟夫·博伊于斯(Joseph Beuys)。在他 1965 年的作品《如何向一只死兔子讲解图画》(*How to Explain Pictures to a Dead Hare*, **2.38**)中,他在自己的头上涂满蜂蜜、贴满金箔,怀抱一只死兔子,出现在一个画廊里。他在房间里四处走动,每当把兔子带到展画近前时,他会轻声细语地对它说话。在画廊中部的地板上,有一棵干枯的冷杉,他不时跨过它,怀里仍然抱着兔子。博伊于斯的表演——他称之为“行动”——根本不产生任何实物。它们是类似于仪式的事件,对于愿意对它们进行思考的人来说,这些事件涉及艺术、社会和自然。与康定斯基一样,博伊于斯相信,在一个物化的社会里,艺术家的职责是提醒人们人性和精神所具有的价值,但他也认为,艺术家应该关心这些价值是如何表明社会和政治变革的必要性的。

与 20 世纪西方艺术的其他发展一样,接受艺术可以包括过程和表演这样的观念有助于搭建通往其他文明的理解之桥。比方说,非洲的假面戏构成了表演类型的艺术最丰富多采、最有吸引力的世界传统之一。假面戏所起的作用是让来自想象世界的神灵现身人间。这张照片表现了一队自然神灵进入西非一个布瓦族村落的情景(**2.39**)。酒椰叶做的外衣和彩绘雕刻

面具完全掩盖了表演者的人的身份，但这些表演者被认为融入了面具所代表的神灵身份。人们特别需要神灵及其控制的自然力的合作的时候，就是面具被要求发挥作用的时候。比方说，面具可能出现在与农作物播种和收获有关的节日上，或年轻人的成人礼上，或葬礼上——葬礼需要它们的帮助，以确保死者的灵魂离开生者的村落，在祖先们的幽灵世界占得一席之地。当西方学者刚刚开始对非洲面具产生兴趣时，他们常常把面具当作雕塑，对其作形式上的讨论，因为这是与面具最相像的标准的西方艺术类型。今天，我们已对艺术有了更广泛的了解，因而能把面具看作一个更大的艺术形式，即假面戏的一个组成部分，而假面戏的基础是表演。

观众也有一个与艺术有关的过程，即体验和思考作品的过程。寻求新方向的艺术家们也会考虑这一过程。他们认识到，身处于画廊或博物馆之中，这本身就是一种体验。他们开始以各种各样的方法将其纳入构思。成果之一是一种崭新的艺术形式，它叫**装置（installation）**，即空间被设计成可以进入、探索、体验和思考的艺术品。

这里的照片拍摄的是安·汉密尔顿（Ann Hamilton）1998 年在迈阿密艺术馆里创作的装置作品《覆盖物》（*Mantle*，**2.40**）。左方是一张 48 英尺长的桌子，桌上堆满了切花。埋在花里的扬声器播放着从放在高处一个架子上的 11 台短波收音机中传出的杂音和静电噪声。右方，一个女人（正是安·汉密尔顿本人）坐在一扇高窗前的亮光中，给一件件上衣缝上袖子。她安静而有条不紊地工作着，似乎对身后的花和噪音毫无察觉。她也没有理会走进来一探究竟的博物馆参观者。





2.38　（左）约瑟夫·博伊于斯在表演《如何向一只死兔子讲解图画》。1965 年

2.39　（右）布瓦族假面戏舞者，布基纳法索

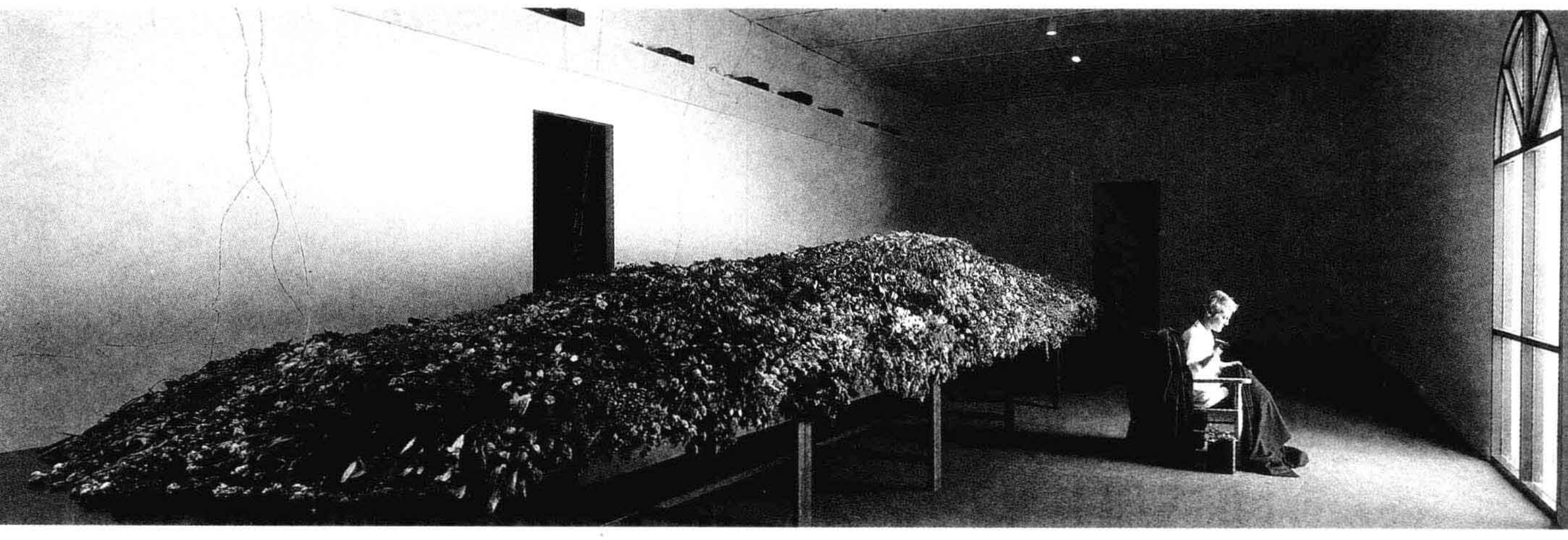
汉密尔顿的装置作品是特定场域装置，它们为某个特定地点而作，不在其他地方重复。它们也是临时性的，照片（比如这一幅）是它们"寿终正寝"之后留下的唯一的一样东西。位于博物馆内的《覆盖物》一方面参考了过去的艺术。做针线活的女人的原型是维米尔（Vermeer，见3.24）等画家笔下恬静从容、沐浴在窗前的日光中的女人们，花则是对胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔的《虚空》（1.13）等画的追忆。但《覆盖物》的触角也伸向了博物馆外面充满活力的世界，把它的声响通过收音机拉进来，将其与静默的花朵混在一起。参观《覆盖物》的人们发现自己来到了一个现在与过去、内与外、有声与无声、艺术与生活混杂在一起的模糊世界。

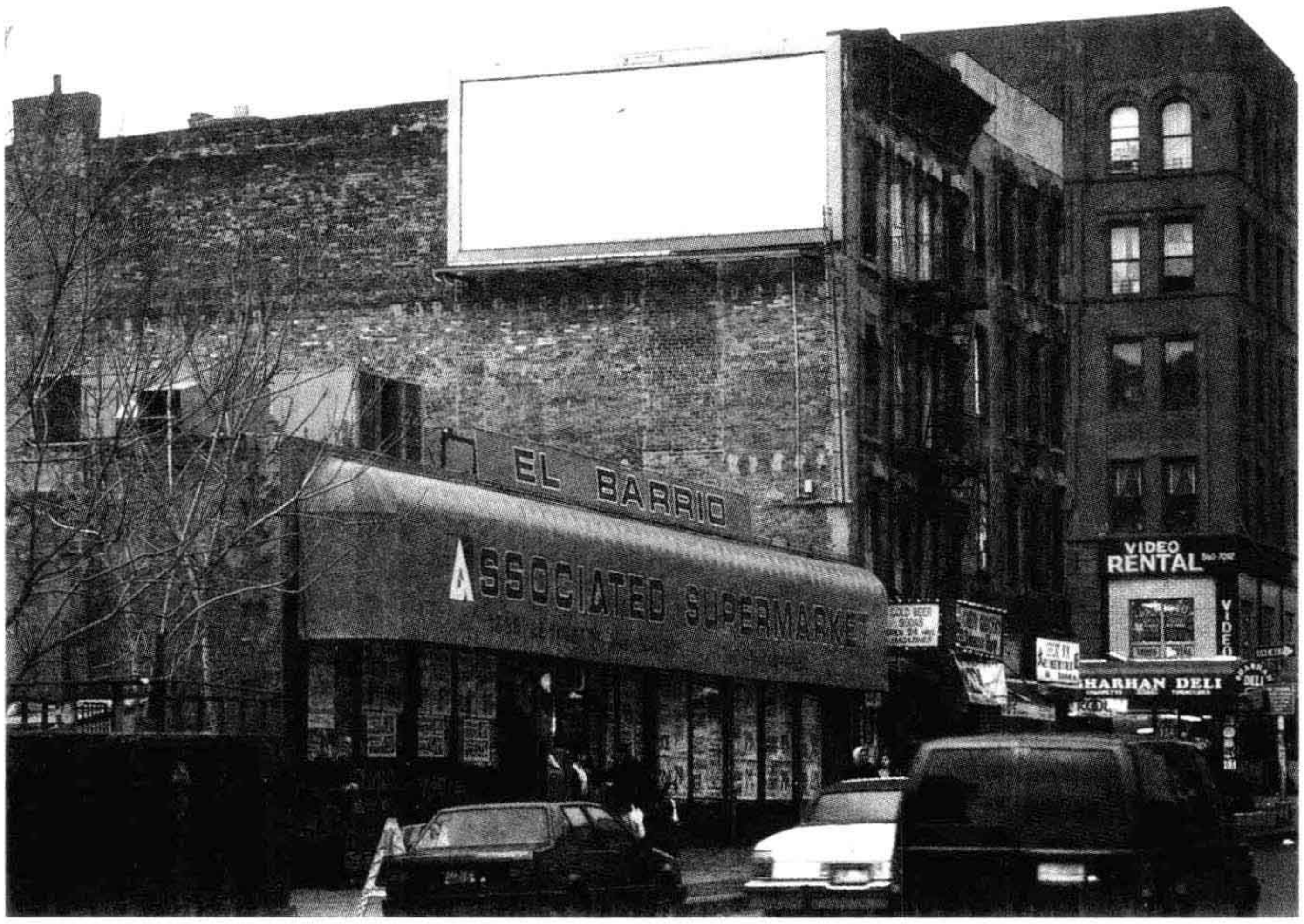
在被选作图例的这些作品中，汉密尔顿和博伊于斯都把外部世界带入了画廊和博物馆这些专门化的空间，强调两者间的联系。其他艺术家则在相反的方向进行探索，让艺术作品悄悄地潜入日常的视觉世界。1995年，费利克斯·冈萨雷斯–托里斯（Felix Gonzalez–Torres）把一张黑白照片装在纽约城内的24块广告牌上，照片上只有一只孤零零的飞鸟（**2.41**）。没有任何迹象向行人表明这是艺术品。没有一个词试图解释或赞扬它。艺术家匿名展示这幅照片，只是希望人们有可能注意到，有可能产生好奇，有可能给这次意外相遇带来他们自己所理解的意义。

冈萨雷斯–托里斯并不是亲自拍的这张照片。它是他发现的一幅图片。他的艺术所包含的内容就是把它翻印成广告牌那么大，租用广告牌位，然后把这幅图片悄悄地塞进我们身边喧嚣的标识、符号和广告中间。购买这件作品的收藏家同时买下了继续这种行为的权利和义务，次数和所用广告牌的数量根据其意愿而定。收藏家实质上是买了一个观念。坚称艺术可以存在于观念之中，是20世纪艺术家在离开造物传统之后所走的众多道路中最极端的一条。20世纪60年代，基于观念的艺术开始被称为观念艺术——对于冈萨雷斯–托里斯的飞鸟广告牌的那种平和、宽厚、充满希望的姿态来说，这个名字显得胁迫意味十足。

20世纪艺术家提出的关于其任务的问题，以及他们回应这些问题时所采取的多种多

2.40 安·汉密尔顿：《覆盖物》。装置，迈阿密艺术馆，1998年。8张桌子、11台短波收音机、声音、椅子、人、钢块、缝纫工具、33件羊毛外套、约60000枝鲜切花；总尺寸为4.8×7.2×21.6米。蒙纽约肖恩·凯利画廊惠允





2.41 费利克斯·冈萨雷斯-托里斯：《无题》。广告牌，尺寸随安装而变化。蒙纽约安德烈亚·罗森画廊惠允

样的形式，起到了划分世界"艺术"版图的作用。我们现在了解到，艺术可以呈现出比创造这一类型的 18 世纪哲学家们所能想象的多得多的面貌。绘画、雕塑、视频、装置、网站、计算机程序、观念、表演、行动——所有这些以及更多的形式都可以被当作艺术来展示和理解。

第3章

艺术的主题

THEMES OF ART

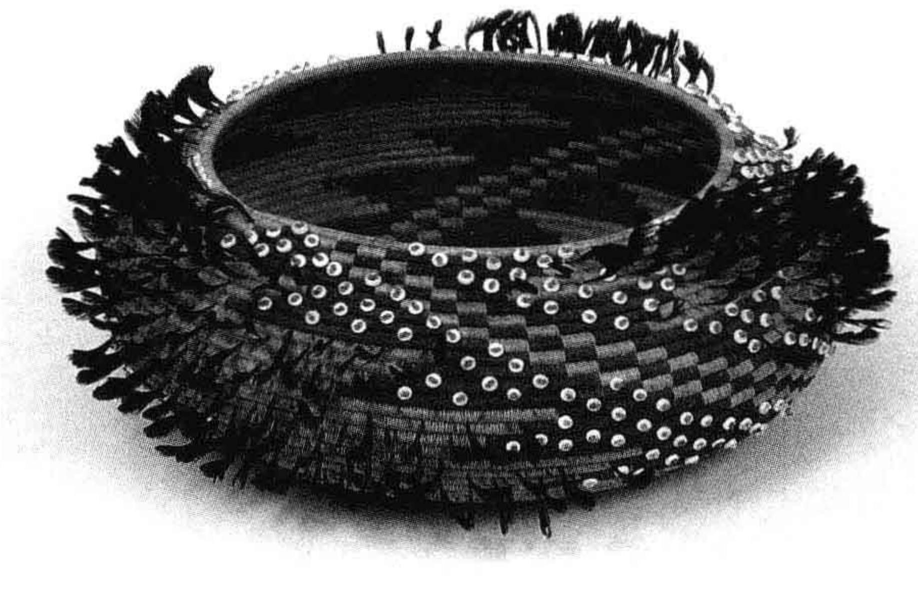
可以通过数种方式来着手艺术研究。一个流行的方法是按年代顺序查考它的历史,从最早的石器时代洞穴绘画到当代艺术。这种方法有很大的好处,因为它把艺术品置于产生它们的文化情境当中,这样我们就可以观察千百年以来艺术的发展历程。本书的第五部分将按年代先后,对艺术作一简要的概观。

但编年法有一个缺点,那就是,我们可能会忽略不同文明创造的艺术品所具有的共同特征。比方说,现代制作的一件雕塑与一万年前制作的一件雕塑看起来差别很大,编年法会通过强调影响两者的制作的文化因素来突出这种差别。但假设这两件雕塑雕的都是政治领袖,那么我们会说,它们有相同的主题,所以我们可以在它们之间进行有趣的比较。虽然了解艺术品如何以及为何不同是有益的,但注意到它们在什么程度上相似,即使它们之间相隔千里万里、千年万年,这也是有所助益的。

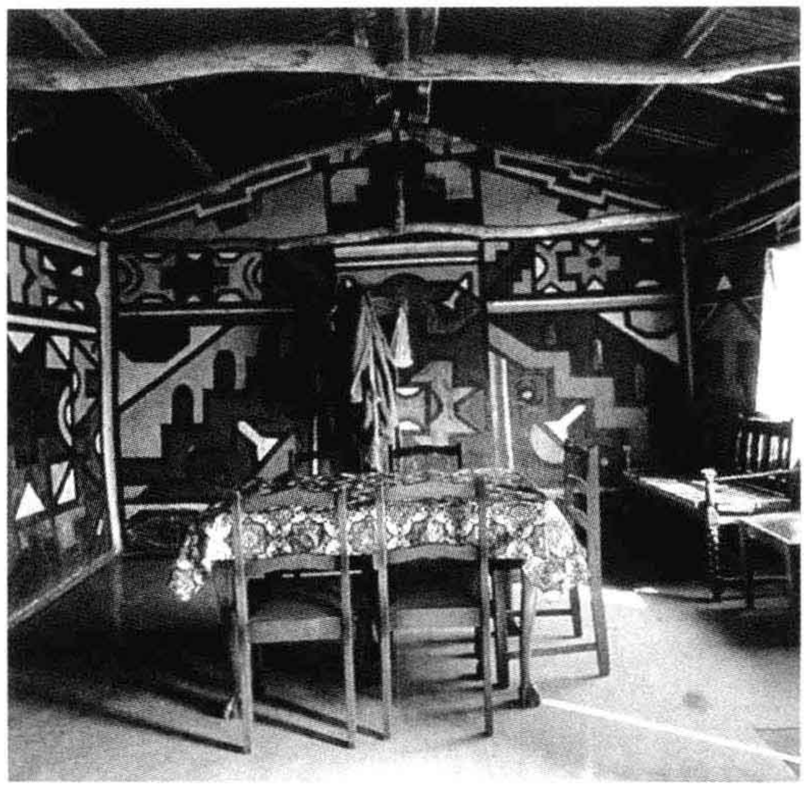
一个主题就像是贯穿整个艺术史的一条主线,这样的主线有很多。每个试图列举艺术中的重要主题的人准会交出一份不同的清单。本章提出了九个主题,从日常生活艺术到关于艺术的艺术。每个主题都能让我们从一个特定的视角思考人类的艺术。正如一件艺术品会引起多种解释、拥有多重含义一样,它也会反映出不只一个主题。比方说,一幅主要与神界有关的画可能也会对产生它的文明的社会制度或影响它的艺术传统有所反映。在阅读本章时,您会发现自己根据眼下正在讨论的新主题考虑先前讨论过的作品,或思考一件新遇见的作品为何也反映了以前讨论过的主题。事情就应该如此。主题并不会把艺术简化为整齐划一的类型。相反,它们为探索艺术这种表现形式的复杂程度提供了一个框架。

视觉愉悦与日常生活艺术

在许多文明中,艺术与工艺仍然是同一个概念,艺术的冲动既通过图像和建筑来表达,也经由为日常使用而制作的物品来体现。这些物品往往具有远超过其实用功能的含义。比方说,在加利福尼亚的珀莫印第安人中间,编篮子的技术受到了高度重视(**3.1**)。根据传说,珀莫人的一个祖先为了照亮黑暗的大地,从神那里盗来太阳。他把太阳高高地挂在一个篮子里,然后带着篮子穿过天空。太阳在白天的移动是对这个起源故事的重演。珀莫人的篮子就这样



3.1 （左）有羽饰的篮子。珀莫，约1877年。柳条、芦苇、蕨类植物、羽毛、贝壳、玻璃珠，高14厘米。菲尔布鲁克艺术馆，塔尔萨，俄克拉何马



3.2 （右）塞利娜·马索姆布卡设计的有壁画的客厅，彼得斯克拉尔，南非。照片由玛格丽特·考特尼-克拉克拍摄

跟更宏大的观念联系在了一起，这些观念是关于宇宙和天地肇始之时，知识如何从神转移到人那里的。

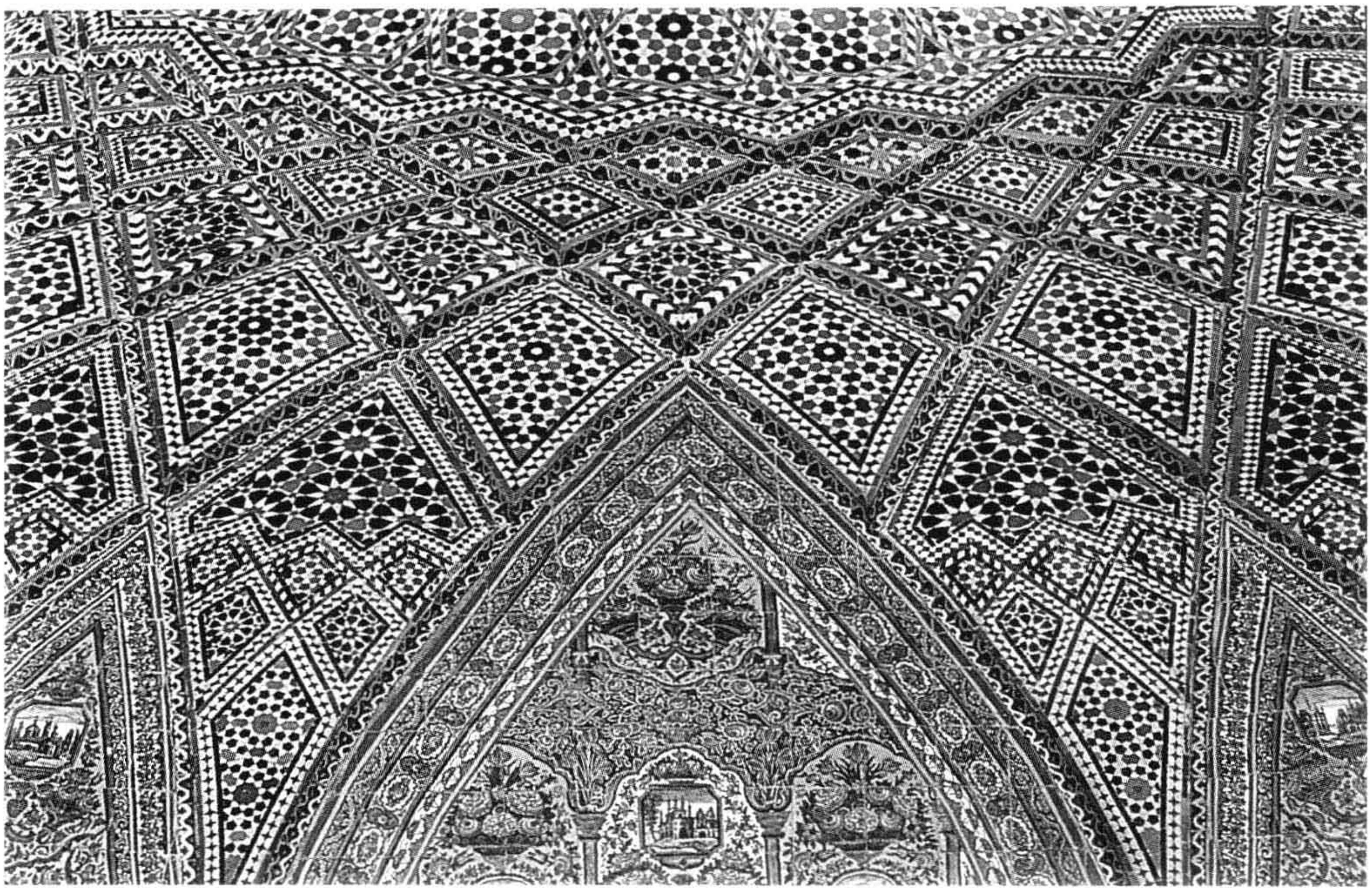
作为传统的女子技能，编篮子的第一步是获取原料。这个活动也被赋予了仪式的意味，因为人们要循着祖先的路走进大自然，寻找惯用的树根、树皮和木头。在这个例子中，柳木和欧洲蕨的根被用来制作明暗相间的图案。羽毛、蛤壳做的珠子和通过贸易获得的玻璃珠穿插在篮子表面。在篮子内的某处，编制者留下了一个几乎不被人察觉的小洞。它被称为“垛（dau）”，作为精神之门，它把善神让进篮子，把恶神放出去。羽毛篮子是做给权贵或尊长的礼物，此人去世后，它们通常都被毁掉，以示哀悼。

和珀莫人一样，大多数传统社会把一些技艺分给男性，另一些分给女性。这一思想属于一种更广泛的看世界的方式：男女角色互补。在南非的恩达贝拉人中间，家宅——一种有若干单人房、用围墙围起来的场地——被认为是妇女的领地。男人及其他外人未经妇女的许可，不得进入内院或房子本身。刚开始时是男女一块儿建造这种建筑，他们用木杆搭建起房子的骨架，然后在木杆之间用细枝和棍子编围墙，最后加盖一个茅草屋顶。一旦这个阶段完成，妇女们就独自继续工作。在几个月的时间里，她们耐心地垒起泥墙，把编制的骨架包在里面。在把墙里里外外都磨平、涂上灰泥之后，她们在墙面上画上壁画。

这里的图例（**3.2**）展示了塞利娜·马索姆布卡（Selina Masombuka）的住宅内景，她是在为一次家庭婚礼装修房子时画的这组壁画。富于想象力的图形、明净的色彩和清晰的黑色轮廓线是典型的恩达贝拉风格。虽然恩达贝拉妇女有一套标准的几何抽象图案语汇可资利用，但每一名妇女的壁画都不一样，都是原创作品，是她本人独特的精神和创造力的表达。

被塞利娜·马索姆布卡允许进入她家的摄影师问过许多恩达贝拉妇女，她们为什么要画壁画。“我从我母亲那儿学来的”或“这是恩达贝拉的法律”[1]是具有代表性的回答。要做一个

[1] Margaret Courtney-Clarke, *Ndebele* (New York: Thames & Hudson, 2002), p. 23.



3.3 内景局部，纳斯尔·穆尔克清真寺，设拉子。19 世纪中叶。马赛克和瓷砖

恩达贝拉人，就要画壁画。日常生活艺术常常以这种方式起到强化社群身份、使它为世人所知的作用。恩达贝拉和珀莫都是地方性小社群，但日常艺术也可以代表大得多的文明。世界上分布最广的艺术传统之一是花砖工艺，即用釉面砖装饰建筑表面。尽管许多文明都使用花砖工艺，但却是伊斯兰国家的艺术家们把花砖变成了经久不衰的审美关注的焦点，所以今天我们认为花砖工艺是典型的伊斯兰艺术。从 12 世纪的第一次大流行起，这种传统迅速传遍伊斯兰各国，从南方的西班牙到印度边境。宫殿、住宅、市场、清真寺、学校、公共喷泉、城门——全都用釉面砖装饰起来，这些釉面砖常常是经过切割，拼合成繁复的镶嵌画。这里的图例（**3.3**）是一座 19 世纪伊朗清真寺的局部内景。出于宗教原因，伊斯兰艺术家经常被禁止表现人和动物的形象，所以几百年来，他们专注于花纹和颜色所能提供的纯粹的视觉愉悦。

神　界

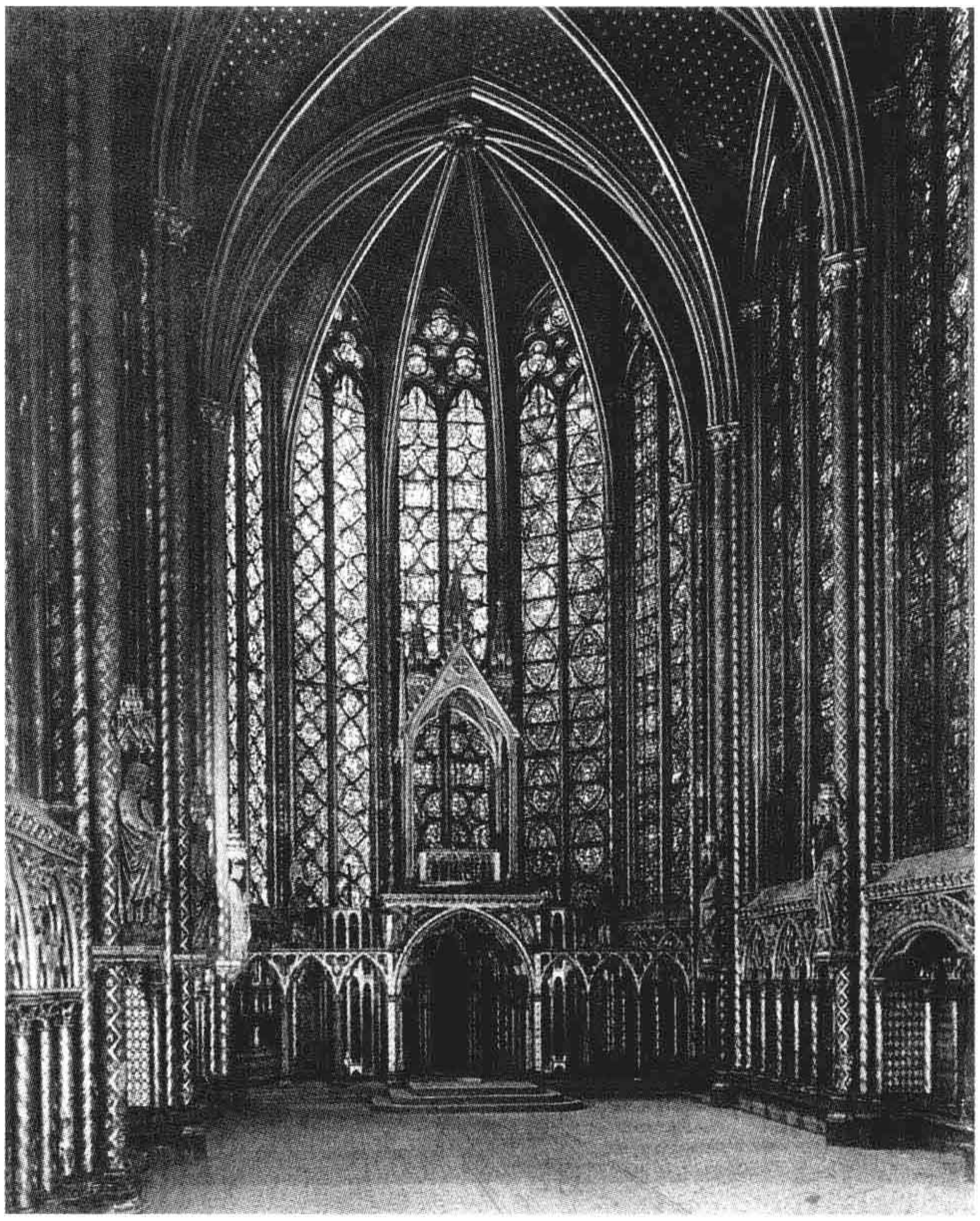
谁创造了宇宙？生命是怎样产生的？它的意义何在？人死后会发生什么事？为了寻找这些问题以及其他基本问题的答案，各个历史时期的人们都求助于一个只能通过信仰看到的世界——神灵的世界。男神和女神、祖先的魂灵、自然神、唯一的天主——每个社会都形成了自己的神界观，以及关于它如何与人间相互作用的看法。一些宗教消失在了历史的长河中，另一些一直保持着小规模和地方性的状态，还有一些，如基督教和伊斯兰教，则成了能吸引世界各地信徒的主要宗教。从很早的年代起，艺术就在我们与神的关系中起了重要的作用，帮助我们想象它，向它献上敬意，并和它交流。

许多建筑作品就是为了给人神交往的具体形式——礼拜和祷告仪式提供举办的环境而

修建的。一个这样的作品是一座被称为圣礼拜堂的奇妙的小型建筑(**3.4**)。这座礼拜堂位于巴黎，是 1239 年法国国王路易九世(Louis IX)下令修建的，用来存放他刚刚得到的一批重要圣物。据他认为，这批圣物包括真十字架碎片、荆冠和基督受难时的其他一些刑具。国王的建筑师们建造了一个高耸的垂直空间，围住空间的墙仿佛是用彩色玻璃窗做成的。穿过玻璃照进来的光创造出一种眩目的效果，把礼拜堂内部变成了一个光彩夺目、超凡脱俗的空间。置身于此，天国的荣耀似乎触手可及。

圣礼拜堂是一个相对私密的空间，因为它是要用作国王及其廷臣的私人礼拜堂的。与之相反，西班牙科尔多瓦的清真大寺是为了满足整个社会的需要而建造的(**3.5**)。清真寺是伊斯兰教的礼拜堂。始建于 8 世纪的科尔多瓦清真大寺逐渐成为西伊斯兰世界最大的祷告场所。祷告厅的内部是一个巨大的水平空间，用来划分这个空间的实际上是一片柱林。日光从设在大厅四周的门照进来。从无数的柱子和拱中间透过的光投下一片错综复杂、变幻莫测的阴影，使人难以把握大厅内部的大小和形状。红白相间的色块打破了柱形在视觉上的连续性。悬挂在礼拜中心点前方的油灯可能曾投下更多的阴影。

圣礼拜堂和科尔多瓦清真大寺的建筑师都力求建造一个可以让礼拜者接近神界的地方。圣礼拜堂的建造者们想象的是一个在彩色光的作用下变得光辉灿烂的垂直空间，而科尔多瓦清真大寺的建筑师们则构想了一个立柱和阴影穿插于其中、使人迷失方向的水平空间。在两座建筑中，日常世界都被排除在外，光和空间被用来营造出更加浓厚的神秘和奇妙的感觉。





3.4　(左)内景，北堂，圣礼拜堂，巴黎。1243—1248 年

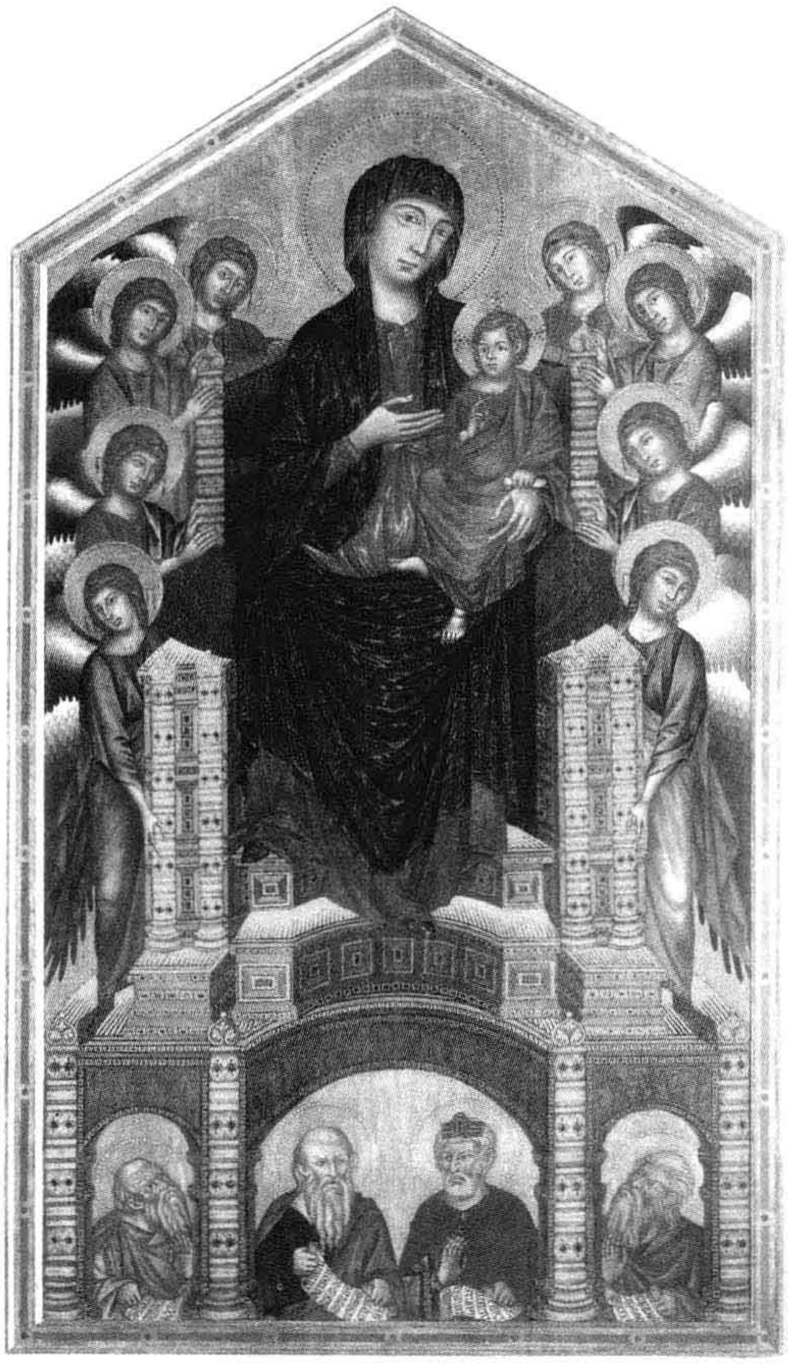
3.5　(右)阿卜杜勒·拉赫曼一世礼拜厅，清真大寺，科尔多瓦，西班牙。始建于 786 年

神界无法被人眼看到，但艺术家历来都被要求创造男神、女神、天使、魔鬼和形形色色神鬼精怪的形象。通过为抽象概念加上有形实体，宗教图像可以集中信徒的思想。不过，它们的作用往往要比这复杂、神秘。比方说，在一些文明中，图像被理解为一种输送神力的管道；在其他一些文明中，它们充当的是神的居所，人们通过仪式祈求神来此居住。

接下来要讨论的两幅画像，一幅属于佛教，一幅属于基督教，它们几乎在同一时间绘成，但却相隔约 4000 英里：佛教画像在西藏，基督教画像在意大利。佛教画像描绘了作为五方胜义佛之一的宝生如来（Rathnasambhava）结跏趺坐于非写实的莲花台上的形象（**3.6**）。他的右手结与愿印；他的左手结禅定印。与其他佛不同，五方胜义佛的典型形象是身着缀满珠宝的印度王子装束。排列在宝生如来周围的是同样身穿王子盛装的菩萨。菩萨是为了帮助他人实现涅磐——摆脱生、死和转世轮回——这一终极目标而推迟自己同一目标的实现的开悟者。所有的人物都头戴象征其神圣性的光环。佛作为画中最重要的人物，体形最大，占据了大部分画面。他直面前方，身姿平稳，而围绕着他的其他人则姿态放松地或立或坐。

第二个例子画的是基督之母马利亚和她的儿子，是 13 世纪的意大利名家奇马布埃（Cimabue）绘制的（**3.7**）。马利亚安静地坐在宝座上，她的手以一种标准的手势指着人类救赎

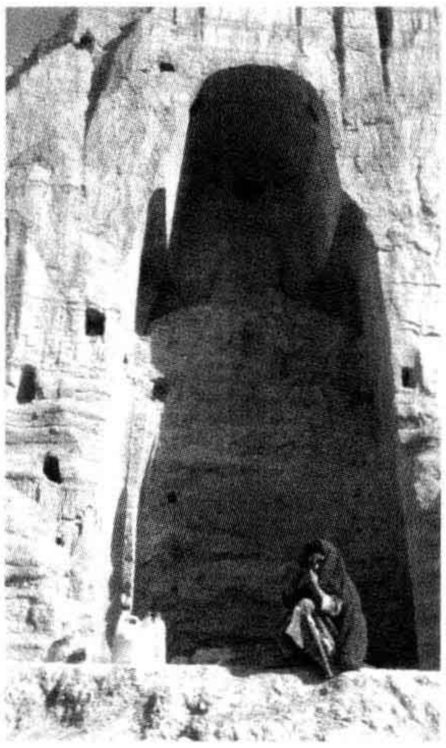




3.6 （左）《南方胜义佛宝生如来》。西藏，13 世纪。布面水粉，高 92.7 厘米。洛杉矶县立艺术馆

3.7 （右）奇马布埃：《升座圣母》。约1280—1290 年。木板蛋彩，384.8×223.5 厘米。乌菲兹美术馆，佛罗伦萨

圣像破坏运动

(左)巨佛,巴米扬,阿富汗。5至7世纪,石头,高52.5米。(右)佛像被毁后的空壁龛。2001年3月

2001年2月26日,统治阿富汗的伊斯兰原教旨主义组织塔利班颁布了一个震惊世界的法令:国内所有的雕像必须被摧毁,因为它们得到了异教徒的崇拜和敬奉。这道命令的目标是收藏在博物馆里以及陈列在公共场所的大大小小的雕像。但引起公众注意的雕像是一对巨佛。它们是3世纪到7世纪之间的某个时候在天然岩石崖壁上凿出来的。最初,它们有僧人照管,宗教节日期间,会有朝圣者前来参拜。多个世纪以前,僧人和朝圣者就已离去,但佛像保存了下来。如今它们将要被炸毁,这听起来令人难以置信,但它的确发生了。3月初,尽管国际社会作了种种外交努力,佛像还是被毁掉了。

为什么雕像会在宗教的名义下被毁坏?与其他许多宗教一样,伊斯兰教的核心是一套需要加以阐释的经文。其中之一的穆罕默德圣训就包含了两条针对再现性图像的反对理由。第一条是,造像盗用了真主的创造力;第二条是,图像会导致偶像崇拜,即对图像本身的崇拜。历史上,在这些训诫的影响下,穆斯林们通常都会避免在宗教情境,如清真寺或他们的圣书《古兰经》的手抄本中出现再现性图像。有时,人们对它们的解释更为极端,乃至以之为据,禁止一切再现性图像,不管它们处在什么情境中。不过,我们用来表示毁像行为的词却不是来自伊斯兰教,而是来自基督教,因为基督教也有过一段打着精神纯洁的旗号破坏图像的历史。这个词就是“圣像破坏运动”。

“圣像破坏运动”一词源自希腊语“破坏形象”。它被创造出来是为了形容一场在基督教帝国拜占庭进行了一个多世纪的激烈辩论中的一方(见第382页)。拜占庭的教堂、修道院、书籍和住宅都以描绘基督、圣徒以及《圣经》故事和人物的绘画或雕像作为装饰。但在8世纪,兴起了一场反对这类描绘的运动,接连好几任皇帝都下令毁掉全国的画像和雕像。这一次的反对理由同样是偶像崇拜。基督教的核心也是一套经文。其中最重要的是《圣经》,它非常明确地告诫人们不要造像。这一训诫直接来自上帝,是“十诫”的第二诫。

拜占庭时期的这段历史过去几个世纪之后,到了16世纪,新兴的新教运动指责天主教进行偶像崇拜,圣像破坏运动又在西欧复燃。新教暴徒洗劫教堂,砸碎彩色玻璃,毁坏绘画,打烂雕像,在壁画上刷上石灰水,熔毁金属做的圣物箱和圣器。时至今日,新教教堂相对来说还是没有什么装饰。

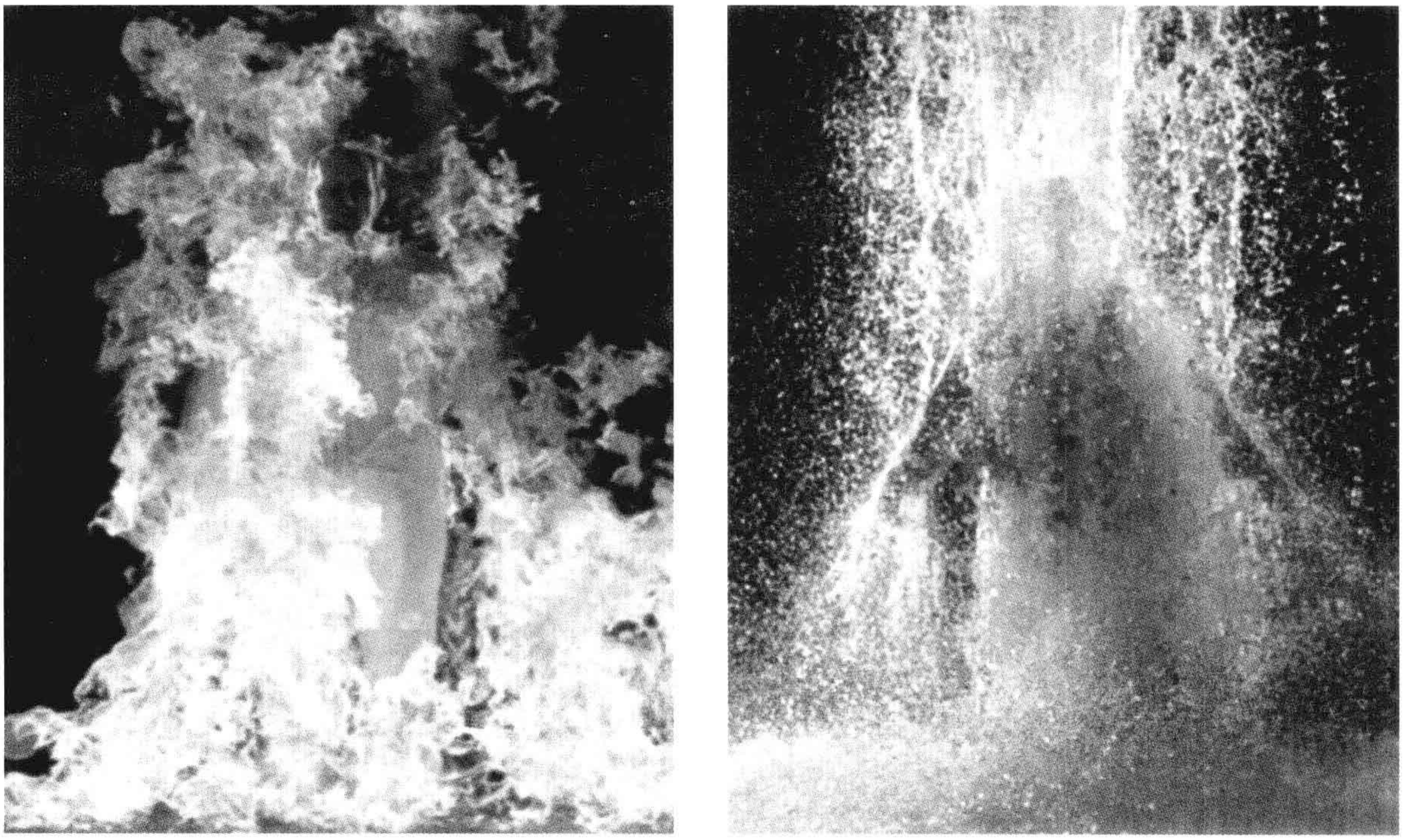
在世界上几乎每一种宗教中,图像都起着重要的作用。许多宗教全心全意地欢迎它们。比方说,在佛教里,造像被视为一种祷告方式。在印度教中,造像可为神提供住所。在现代西方发明“艺术”之后,这些图像很多已被移入博物馆,这可能最终成了塔利班论点的一部分。我们也许并不崇拜这些图像所描绘的神,但我们尊敬艺术吗?

的希望——圣婴基督。她的两旁都是天使,他们是帮助人类寻找天堂的神人。所有的人也都戴着象征其神圣性的光环。而且,作为画中最重要的人物,圣母也占据了构图的大半,拥有最大的体形,持最沉静的正面姿势。

我们不能从这些作品在形式上显而易见的相似得出意大利与中亚之间产生过交流或影响的结论。更保险的假定是:两名持不同信仰的艺术家各自独立地发现了一种能满足其绘画要求的样式。佛和圣母都是重要但性情沉静的圣人,一向更为活跃的菩萨和天使陪伴在他们身边。因此,从各自视角出发的艺术家们设计出了相似的构图。

我们在这一节里所考察的这四幅作品均创作于某个特定的宗教情境之中,无论它是伊斯兰教、基督教,还是佛教。但艺术并不一定非得与一种具体的宗教信仰联系在一起,才能从精神的角度来分析。实际上,正如我们在第二章中看到的,艺术有时被认为具有与生俱来的精神性,20 世纪的西方非具象艺术传统即起源于这种观念。

在《穿越》(*The Crossing*, **3.8**)等视频作品中,当代艺术家比尔·维奥拉所创造的意象更加概括地传达了精神体验。观众进入一个黑漆漆的房间,里面放着一块双面大屏幕。在屏幕的一面,他们可以看到,在一片黑暗里,一个男人的身影从远处向他们走来。当近到身体几乎占满整个屏幕时,他停了下来,直勾勾地盯着前方。一支小小的许愿蜡烛出现在他脚边。忽然,蜡烛向上喷射出火焰,火苗越窜越高,很快,他的全身都被吞噬,轰鸣声响彻整个房间。当火焰渐渐熄灭后,男人不见了。屏幕暗了下来;然后整个过程又重新开始。屏幕的另一面放映的是另一段视频。也是一个男人从远处走来,然后停下。但这一次,毁灭他的是水。水先是一滴滴地落下,然后猛然变成咆哮的洪水。两段视频在时间上完全同步,男人的出现、他的慢慢靠



3.8 比尔·维奥拉:《穿越》。1996 年。视频/声音装置

近以及火势和水势的增强都是同时发生的。

“火和水这两大传统的自然要素出现在这里，不仅呈现了其破坏性的一面，还显示了它们宣泄、净化、改造和革新的能力，”艺术家写道，“这样，自我毁灭就成了超越和解放的一个必要手段。”[①]超越是几乎所有宗教都共有的一个概念，即在我们的感官可以感知的世界之外，还存在着一个世界，只有在极少数时刻，我们才能接近它。不管这是不是真的，我们中有许多人还是渴望着这样的时刻，像《穿越》这样的艺术品可以表达我们的渴望。

政治和社会制度

在人类的多种创造中，最基本、最重要的也许是社会了。对于一个稳定、公正、有生产能力的社会，最好的组织方式是什么？谁将统治以及如何统治这个社会？统治者将有何种自由？国民将有何种自由？财富将如何分配？权威将如何维护？有史以来，对于这些问题，人们已给出了许多答案。有史以来，由此形成的制度都反映在艺术中。

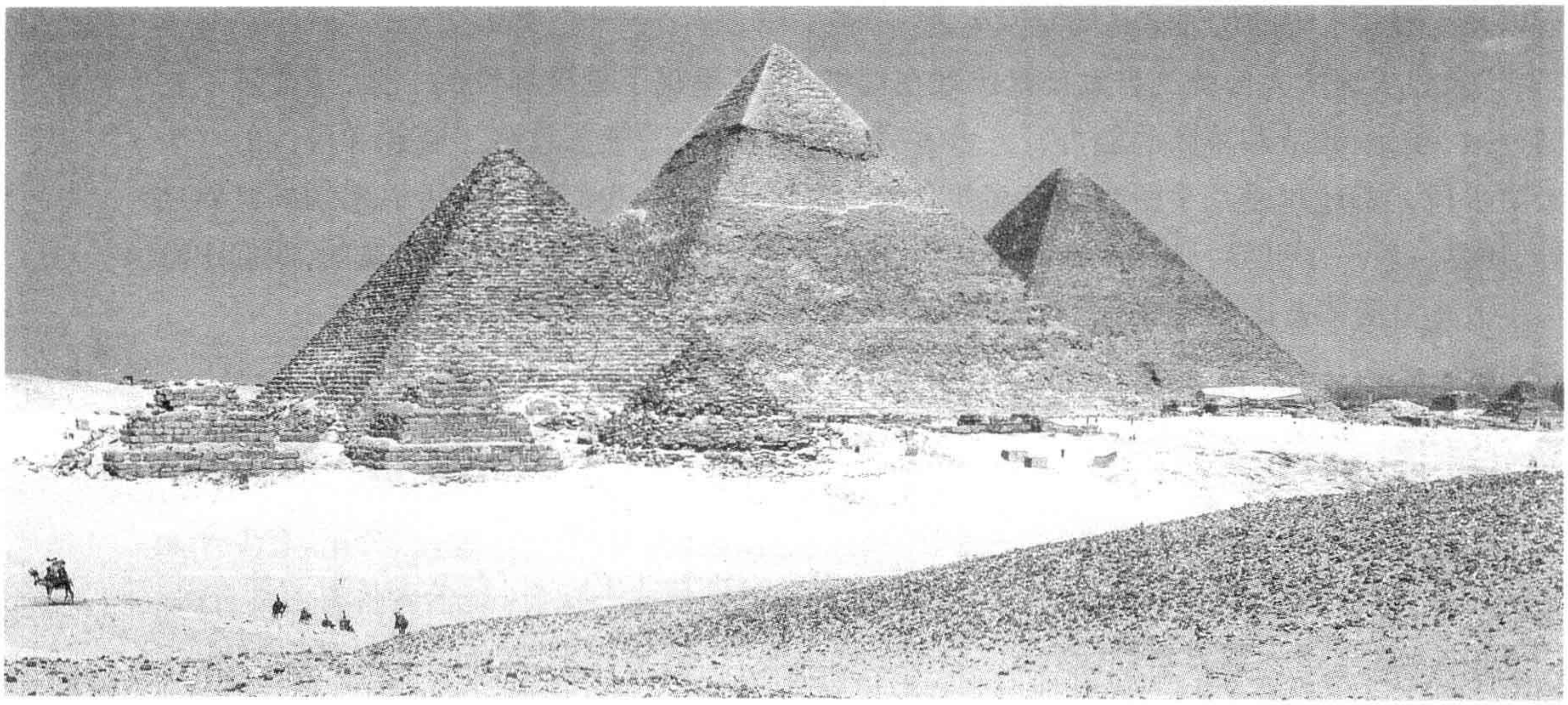
在许多早期社会中，尘世的秩序和宇宙的秩序被认为是相互关联、相互依赖的。古埃及就是如此。古埃及的法老（国王）被视作神界与人间的纽带。法老被认为是一个“低等神”，是何露斯神的化身、太阳神拉之子。作为统治者，他的职责是维持由神确立的宇宙秩序，这其中包含了埃及的社会秩序。他在只有他才能进入的神庙里与神密谈。在理论上，他可以对这个完全属于他的国家行使无限的权力。

法老去世时，古埃及人认为，他是重新回到了众神中间，彻底地变成了神。这一旅程的准备工作甚至在法老在世时就已开始，巨大的陵墓被建造起来，里面配备了他在来世保持其帝王的生活方式所需的一切用品。这些陵墓中最著名的要数吉萨的三座金字塔（**3.9**）了，它们分别是孟考拉（Menkaure）、卡夫拉（Khafre）和胡夫（Khufu）的陵墓。几千年以后，这些建筑的规模依然令人望而生畏。其中最大的金字塔，即胡夫墓，最初高达 480 英尺左右，大致相当于一栋 50 层的摩天大楼的高度。它的基座占地超过 13 英亩。建造它用去了 200 多万块石头，每块都重 2 吨以上。每一块石头都用简单的工具从采石场采来，运到施工地点，垒放在适当的位置，而不用砂浆黏合。成千上万名劳工苦干了多年，才建起这样一座陵墓，并在墓室中装满金银财宝。

这些金字塔反映了能够支配这等力量的法老的巨大权力，但它们也反映了首先赋予其统治者如此权力的社会制度的观念基础。在埃及人看来，埃及的康乐取决于神的善意，而神在人间的代表就是法老。他安全地转入来世以及此后人们把他当成神来崇拜，这些对国家的繁荣和宇宙的延续是至关重要的。为了达到这些目标，无论付出多少劳动或花销都不为过。

参观吉萨金字塔的人们首先走水路，顺流而下，最先到达坐落在河岸上的神庙中的一座（每个金字塔都有一座）。从那里，他们沿着一条长长的加高堤道走向位于金字塔脚下的第二座神庙，但金字塔本身是不能进入的。神庙内有大量供奉已故法老的神龛，每一个神龛里都放着一尊法老的等身像。堤道两旁也排列着雕像，而更多的雕像在金字塔里面。在现代大众

[①] *Bill Viola* (New York and Paris: Whitney Museum of American Art in association with Flammarion, 1997), p. 65.



3.9 大金字塔，吉萨，埃及。孟考拉金字塔(左)，约公元前2500年；卡夫拉金字塔(中)，约公元前2530年；胡夫金字塔(右)，约公元前2570年



3.10 马可·奥勒留骑马像(修复前)。164—166年。青铜，高350.5厘米。卡比多利欧广场，罗马

媒体产生之前的年代，是艺术把统治者的仪容和威权展现给了其国土上的万民。在罗马帝国时期，即公元纪年刚开始的几个世纪，新任皇帝的法定像要散发到全国各地，以便地方上的雕刻师可以开始为公共场所和市政建筑制作雕像。作为一种实用且节省开支的方法，雕刻师们有时只是把前任皇帝的雕像拿来重新雕过，换上新的五官了事。

这些古罗马雕塑流传至今的最好作品之一是皇帝马可·奥勒留(Marcus Aurelius)的一尊青铜像(**3.10**)。马可·奥勒留坐在马背上，一只手臂前伸，做出演说的手势，好像正在发表演讲。他胜利者的镇定姿态与他的马生气勃勃的动态形成了对比。这匹马抬起的马蹄原本是悬在一个倒地的敌人上方的，但这个敌人的雕像现已不知所踪。古罗马的胡须样式跟任何一种流行时尚一样，起伏反复。但在这尊雕像中，皇帝的胡须却是含有深意的，而且部分是他本人想要的样子。胡须是与古希腊哲学家联系在一起的，马可·奥勒留的胡须表明他希望被人看作一位哲学家国王，这是一个他真心践行的理想。



3.11 欧仁·德拉克洛瓦:《1830年,自由领导人民》。1830年。布上油画,259.1×330.2厘米。卢浮宫,巴黎

在向现代过渡的那些常常充满暴力的岁月里,艺术依然深深地介入政治和社会制度。但艺术家的视角有了深刻的变化。艺术家不再专为当权者服务,他现在是众多公民中的一分子,可以随意创作拥护当代论战中某一方的艺术品。欧仁·德拉克洛瓦(Eugène Delacroix)的《自由领导人民》(*Liberty Leading the People*,**3.11**)清楚地表明了艺术家对1830年革命的支持。这是一场发生在巴黎的民众起义,它推翻了旧政府,设立了新政府。德拉克洛瓦是在起义的同一年完成此画的,它保存了他眼中理想化了的起义所具有的激情和他对起义所将开启的未来的期待。位于画面中央的正是自由女神,其化身就像一尊活过来的古希腊雕像。她高举法国国旗,把巴黎市民召集到一起。市民们朝着我们蜂拥而来,挥舞着手枪和马刀,仿佛就要冲出画面。在他们前面,躺着被杀死的政府军士兵的尸体。

当此画于1831年向公众展示时,它被人买走,买主不是别人,正是被革命推上台的"平民之王"路易-菲利普(Louis-Philippe)。但或许这幅画过于革命了一点,因为几个月后,新国王把画还给了德拉克洛瓦。事实上,《自由领导人民》直到1863年才得以进行永久的公开展示,而在此之前,一个庞大的城市改造计划已把愤怒的市民再次控制街区的可能性降到了最低点。



3.12 巴勃罗·毕加索:《格尔尼卡》。1937 年。布上油画,349.3×775.3 厘米。索菲娅王后国家艺术中心博物馆,马德里

德拉克洛瓦在《自由领导人民》中赞美为民主服务的暴力,毕加索则用《格尔尼卡》(*Guernica*,**3.12**)来谴责法西斯对平民发动的暴行。《格尔尼卡》是 20 世纪最著名的绘画作品之一,它描绘的是西班牙内战期间发生的一个事件。内战中,以弗朗西斯科·佛朗哥(Francisco Franco)将军为首的保守的、传统的、法西斯主义的势力联盟试图推翻新生的西班牙共和国奉行自由主义的政府。在德国和意大利,希特勒(Hitler)和墨索里尼(Mussolini)的法西斯政府早已掌权。佛朗哥欣然接受了他们的帮助,作为交换,他允许纳粹测试其正在扩充的空军力量。1937 年 4 月 28 日,德国人轰炸了小城格尔尼卡,这是西班牙北部巴斯克地区的旧首府。这次突袭并没有真正的军事上的理由;它仅仅是一次试验,要看看空中轰炸能否彻底摧毁一整座城市。毫无防备的格尔尼卡惨遭灭顶之灾,平民被大批屠杀。

此时,身为西班牙人的毕加索正在巴黎工作,其本国政府已委托他为 1937 年巴黎世界博览会西班牙馆画一幅壁画。他拖延着不去着手进行这个任务已有一些时日;随后,在轰炸的消息传到巴黎后的几天之内,他开始画《格尔尼卡》,并在仅仅一个月的时间内画完。完成的壁画震撼了每一个看到它的人;它今天依然是对战争兽行的动人控诉,尽管令人毛骨悚然。

初见《格尔尼卡》,观众会为它震惊。这是幅巨画,长超过 25 英尺,高将近 12 英尺。它不加修饰但充满力量的意象似乎要越出画面,吞没观众。毕加索没有使用色彩;全画只用白色、黑色和深浅不同的灰色,可能是为了制造一种"新闻影片"的效果来报道这一事件。虽然艺术家所用的象征手法高度个性化(而且他拒绝对其进行详细解释),但我们不会误解贯穿画面的极度痛苦和悲痛的场景。在最左边,一个正在发狂般地喊叫的母亲搂着她死去的孩子,而在最右边,另一个女人正在一所燃烧的房子里痛苦地尖叫。大张的口和紧握的手流露出对这种冷酷无情的残暴行为的无法置信。

与《自由领导人民》一样,《格尔尼卡》后来也经历了有趣的政治遭遇。佛朗哥的军队获得了胜利。毕加索不允许《格尔尼卡》归佛朗哥统治下的西班牙所有,所以,它在纽约现代艺术馆中陈列了多年。1975 年佛朗哥死后,此画被送回西班牙,但这个时候,另一场争论接踵而

来:它将保留在西班牙的哪个地方? 格尔尼卡市想要它,毕加索的出生地也想要它。最终,还是西班牙首都马德里胜出了。希望巴斯克地区脱离西班牙的巴斯克民族主义运动认为马德里劫持了他们合法的文化财产。《格尔尼卡》现在被放在防弹玻璃罩内展示。

当然,让《格尔尼卡》出名的是摄影。此画在 1937 年世界博览会上揭幕后,它的照片立刻通过报纸传遍了全世界。您在本书中看到的正是这幅画的一张照片。对于任何一个渴望以其含有强烈的政治或社会主张的图像作品赢得大批观众的艺术家而言,摄影——包括电影、新闻短片、电视和用照相制版工艺印刷的海报——在 20 世纪脱颖而出,成为这方面最有效的手段。许多身处绘画和雕塑这两大传统美术领域的艺术家——特别是那些开创非具象手法的艺术家——逐渐认为,艺术应该与政治无关。许多人感觉到,大众媒体上图像无休无止的狂轰滥炸,已降低了绘画和雕塑的身价。其他艺术家仍然相信,发表关于政治和社会的声明是重要的,这部分是出于他们的个人信念,但也是因为艺术的文化威望给了这些声明不一样的分量。

20 世纪 80 年代,许多艺术家开始利用拍摄的图像进行创作,其立场多是批判性的。这十年间出现了一位重要的艺术家芭芭拉·克鲁格(Barbara Kruger),她把拾得或原创的图像与简洁的声明并置在一起,如《我们将不再被看见且不被听见》(*We Will No Longer Be Seen and Not Heard*, **3.13**)。支持克鲁格的艺术的是一种强烈的女性主义观点。她担任过顶



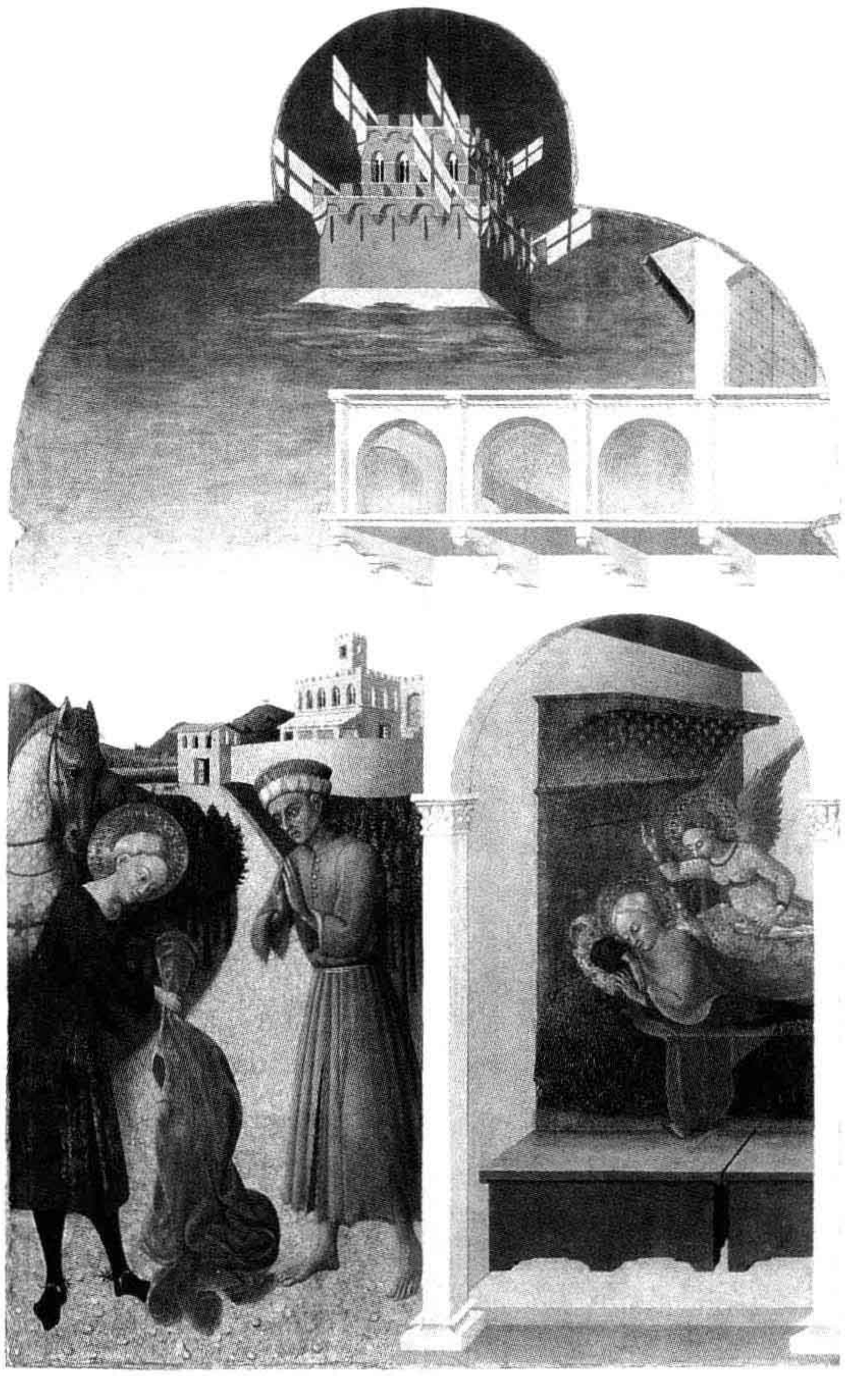
3.13 芭芭拉·克鲁格:《无题(我们将不再被看见且不被听见)》。1985 年。9 张彩色石印版画(上有印有照片的油毡和丝网装饰),每张 52.1×52.1 厘米。泰特美术馆,伦敦

级女性杂志的艺术总监，深知这类出版物是如何运用图像来控制读者的。在这件作品里，她扭转了这个局面，利用广告这种视觉语言来回击权威人士。声明的每个词都与一幅和其对应的手语照片并置在一起，表示的意思是：即使在当前的社会制度中，妇女被剥夺了发言权，她们还是会有办法使自己被人理解。

故事和历史

代代相传的英雄事迹、圣人生平、民间故事，人人都烂熟于心的电视剧集——共同拥有的故事是我们产生集体感的方式之一。艺术家时常在故事中寻找题材，特别是那些深深地扎根于其文明的集体记忆之中的故事。

15 世纪初，在信奉基督教的欧洲，圣徒的生平故事是一个常见的参照点。最受人喜爱的圣徒是生活在仅仅约 200 年前的阿西西的方济各（Francis of Assisi）。方济各是意大利城市阿西西的一个富商的儿子，年轻时，他就为了侍奉上帝而放弃了继承权，转而过一种极度贫穷的生活。他向所有愿意倾听的人（包括鸟兽）讲道，照顾穷人和病人。他与聚集在他周围的弟子们一同创立了一个宗教团体，这个团体最终正式成为方济各修士团。



3.14 萨塞塔：《圣方济各把披风送给穷人以及天国之城异象》。约 1437—1444 年。板面油画，87×51.4 厘米。国家美术馆，伦敦

这幅由 15 世纪意大利艺术家萨塞塔（Sassetta）创作的画（**3.14**）讲述了圣方济各生平中的两件事。在左方，方济各还是一个有钱的年轻人，他把自己的披风送给了一个穷人。右方，萨塞塔巧妙地利用房子——前面的墙没有画出来，所以我们可以看到房子内部的情形——创造了一个独立的空间，即一种“画中画”，来展开故事的第二个部分。在这个部分里，正当方济各熟睡之时，一位天使降临房中，让他做了一个梦，梦中出现了上帝之城的异象。天使抬起的手把我们的视线引向那个画在画的顶端的异象。

这些“画中画”所占的画面被称为空间单元，许多文明的艺术家都曾用它们来画叙事画。印度画家萨希卜丁（Sahibdin）巧妙地利用空间单元来讲述史诗《罗摩衍那》（*Ramayana*）中一段复杂的情节（**3.15**）。《罗摩衍那》是印度两大奠基性史诗之一，被认为系著名诗人瓦尔米基（Valmiki）所作，部分篇章可追溯至公元前 500 年。史诗的主人公罗摩（Rama）是一个王子，也是印度教神祇毗湿奴（Vishnu）的一个化身。他是一个强大的印度王国的王位继承人，但由于嫉妒者的阴谋，他在登基之前被放逐。不久，

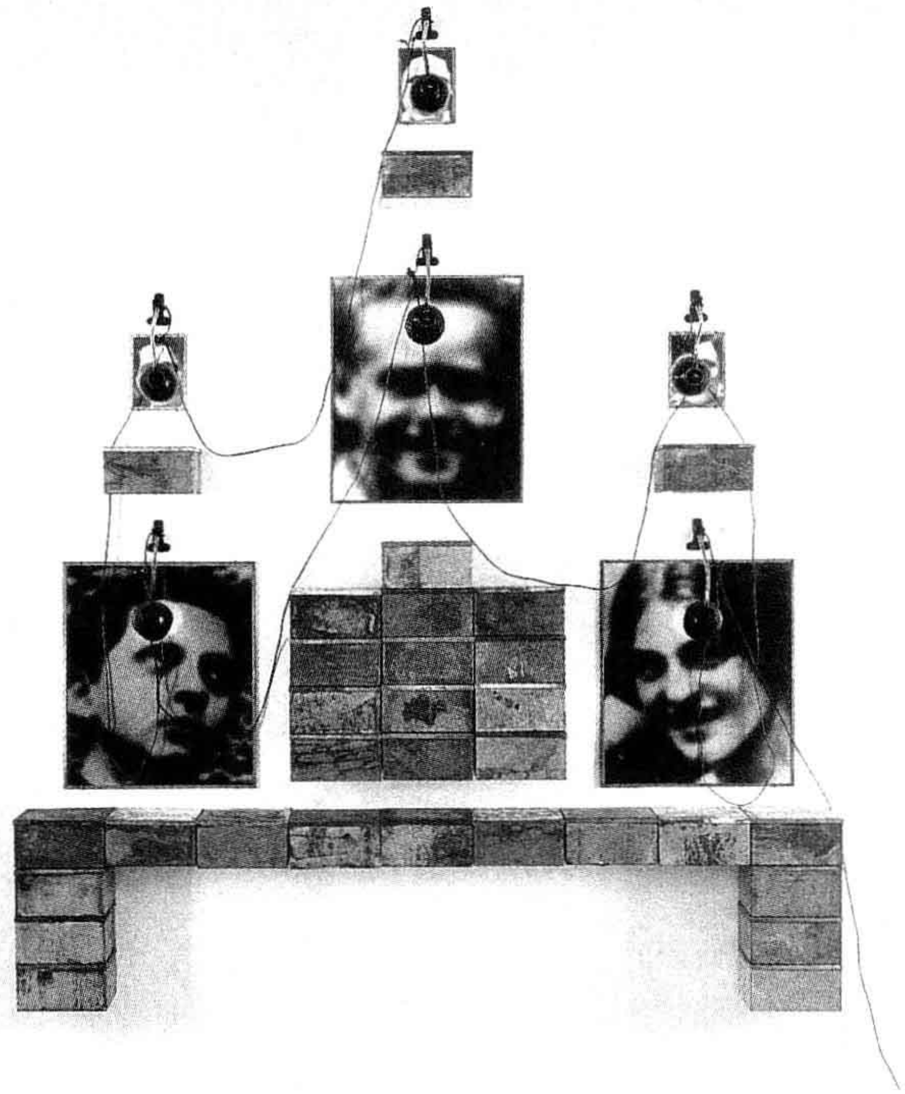


3.15 萨希卜丁及其工场:《被蛇箭捆绑的罗摩和罗什曼那》,出自《罗摩衍那》。梅瓦尔王国,约1650—1652年。纸上水粉,约22.9×39.1厘米。大英博物馆,伦敦

他的妻子希塔(Sita)被魔王罗波那(Ravana)抓走。这部史诗记述的就是罗摩寻找希塔的经历以及他重获其合法的统治者身份的漫长过程。

这幅画所描绘的这一段说的是,罗摩为了救出希塔而与罗波那作战,但遇到了挫折。故事从右方那个小小的玫红色空间单元开始,在这里,有二十个头和风轮般的手臂的罗波那正在跟他的儿子英德拉吉特(Indrajit)商讨打败罗摩的计划,因为罗摩就要进攻宫殿。下方,计划已经确定,英德拉吉特正带着武士们离开宫殿。情节的发展现在移向了画面的左侧,英德拉吉特在一辆空中战车上,居高临下地对着罗摩及其同伴罗什曼那(Lakshmana)射箭。箭变成了蛇,把两位英雄捆住。故事在地面上继续着,英德拉吉特向猴王保证罗摩和罗什曼那没有死,而是被成功地活捉了。在画中央的黄色单元里,英德拉吉特班师回朝。在右上角,罗波那高兴地接见了他。与此同时,在正下方的黄色空间中,女魔特里娅塔(Trijata)前来看望被关在花园里的希塔,并带她坐上一辆飞车(左上方),去亲眼目睹罗摩的失败。萨希卜丁的解说图所针对的观众几乎都能背下整部史诗,所以他们可能以弄清此画的巧妙结构为乐。

历史为艺术家提供了很多故事,因为历史本身就是我们自己讲的一个关于过去的故事,这个故事被我们一再重写。在《赫西斯高中祭坛》(*Altar to the Chases High School*, **3.16**)中,克里斯蒂安·博尔坦斯基(Christian Boltanski)动用了我们对大屠杀,即第二次世界大战期间纳粹对欧洲犹太人及其他民众的集体杀戮这一历史事件的记忆。赫西斯是维也纳的一所私立犹太高中。博尔坦斯基的创作是从他找到的一张1931年毕业班的照片开始的。战争一开始,



3.16 克里斯蒂安·博尔坦斯基:《赫西斯高中祭坛》。1987年。照片、马口铁相框、金属灯。当代艺术博物馆,洛杉矶

奥地利就被德国吞并了,此时,照片里18岁的学生们应该有27岁了。大多数人可能已葬身死亡集中营。博尔坦斯基给每一张脸都重新拍了照,然后把这些脸部图像放大成一组模糊的照片。其效果就像是一个久已不在人世的人在大声呼唤我们;我们设法辨认他们,却不怎么成功。遮在他们脸上的灯使我们的任务变得更加困难,这些灯一方面像光环,但也让我们想到审讯室的灯。我们也想知道那一堆堆马口铁盒子里装的是什么。骨灰?财物?文件?它们没有贴标签,正如那些模糊的脸几乎没有身份一样。

向外看:此时此地

社会制度、神界、历史与古代的伟大故事——所有这些都是宏大而重大的主题。但艺术并不总是必须达到如此的高度。有的时候,只要朝我们周围看看,留心一下我们此时此地的生活是什么样的,这就足够了。

在流传至今最早的描绘日常生活的艺术品中,有一部分是在古埃及的陵墓里保存下来的。在埃及人的想象中,来世的每一个细节都与现世生活相似,唯一不同的是,它能持续到永久。为了确保死者在来世过上富足的生活,人们在陵墓的墙上画或刻上表现欢乐和丰裕的埃及生活的图像。有时,模型成为绘画的替代品。

这个模型是在公元前1990年左右去世的埃及官员梅克特拉(Meketre)的墓中发现的众多模型中的一件(**3.17**)。梅克特拉本人的形象出现在中央,他坐在一张放在亭子阴凉处的椅子上。他的左边,坐在地板上的是他的儿子;他的右边有几名书吏,他们的书写材料都已准备停当。牧人们赶着梅克特拉的牛群从检阅台前走过,以便书吏清点牛的数目,梅克特拉的庄园监工们则立于一旁。牧人们用棍子耐心地哄着牛向前走,姿势生动活泼。牛的形象漂亮、写实,身上的花纹各不相同。

梅克特拉墓出土的另一件模型刻画了一群正在纺线织布的妇女。她们也许是在生产亚麻布,这是埃及人所擅长的。在中国,从古时候起就一直备受喜爱的布料是丝绸。插图中是《捣练图》(*Court Ladies Preparing Newly Woven Silk*)的一个场景(**3.18**),这是一幅表现妇女们织、熨、折丝绸料的情景的长卷。此画是一幅现已佚失的8世纪名画的摹本,绘于12世纪。在这个场景里,四名衣着雅致的贵妇人把一块丝绸料子拉直。面朝我们的女子用一把装满从右方火盆中取出的热炭的平底锅熨烫丝绸。一个由于年纪太小,不能参加这项工作的小女孩在大人们身边绕来绕去,做出滑稽的动作。如果这是个日常生活场景,

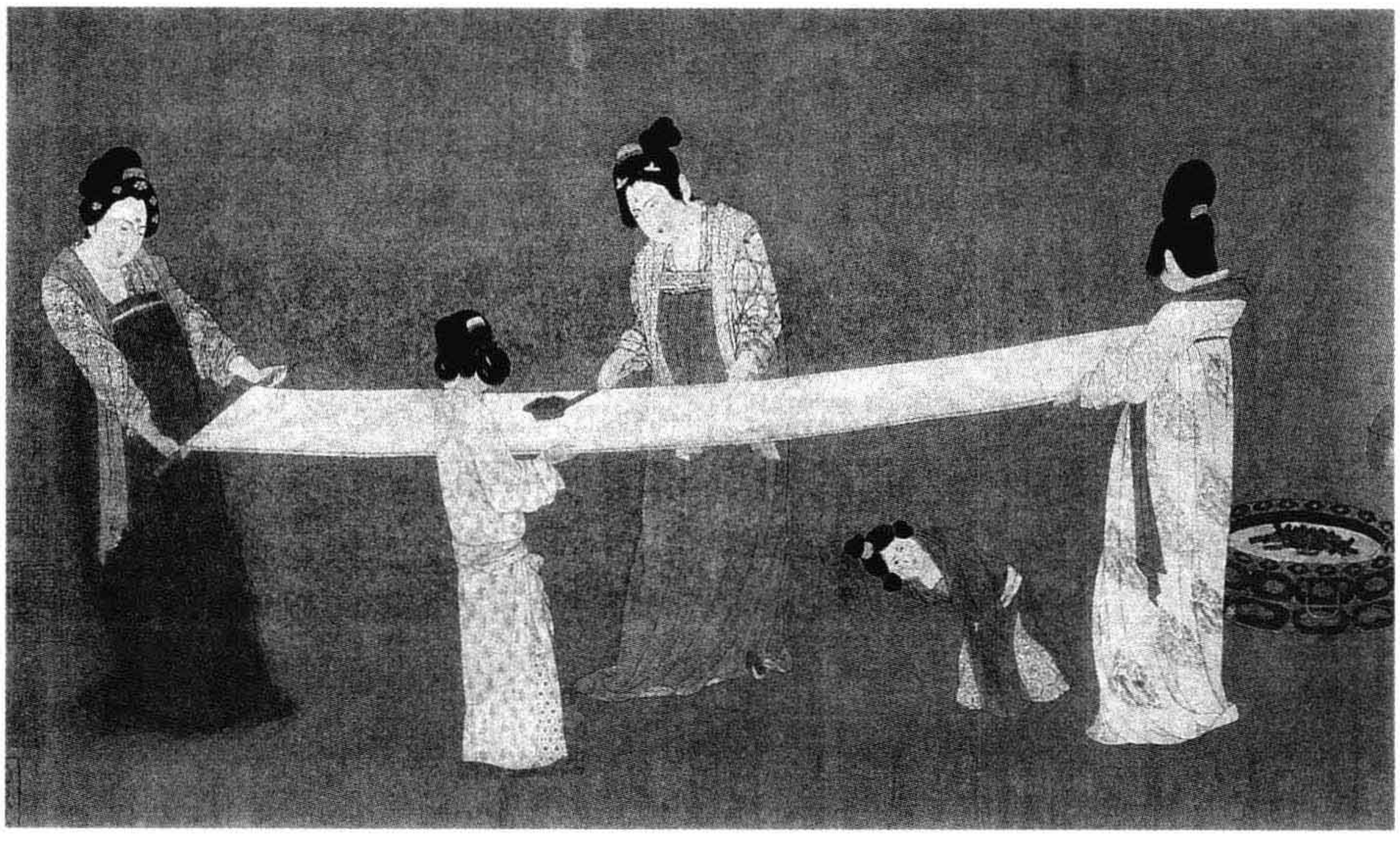
那么那也是一种极为高雅精致的生活。这些贵妇人是皇宫仕女，此画不仅表现了她们合乎妇道的家庭责任感，还是一幅仕女习作。

放下工作，休一整天假，是乔治·修拉（Georges Seurat）的画《阿斯涅尔的游泳者》（*Bathers at Asnières*，**3.19**）的主题。我们发现自己远离了中国宫廷的优雅情调，来到大约1000 年后相隔半个地球之遥的巴黎城外一条不起眼的河边。取代仕女们通过分担工作而产生的集体感的是，我们看到了一群似乎互相孤立、沉浸在自己的沉思中的年轻男子和男孩。他们或坐在河边，或站在浅水里，他们的白皮肤显然不适应阳光的照射。背景处，一座长长的矮桥横跨河面。它后面有一个烟囱又多又高的工厂。19 世纪末，工业化逐渐改变了乡村的模样。当时艺术家面临的一个问题是，要在多大程度上将这一新的现实纳入绘画。甚至在今天，我们中的许多人在看到这样一种景色时，会本能地把相机镜头转向别处，试图维持河没有被污染的假象。但对修拉而言，画此时此地就意味着在工厂中发现美，在普通劳动者身上发现高贵。

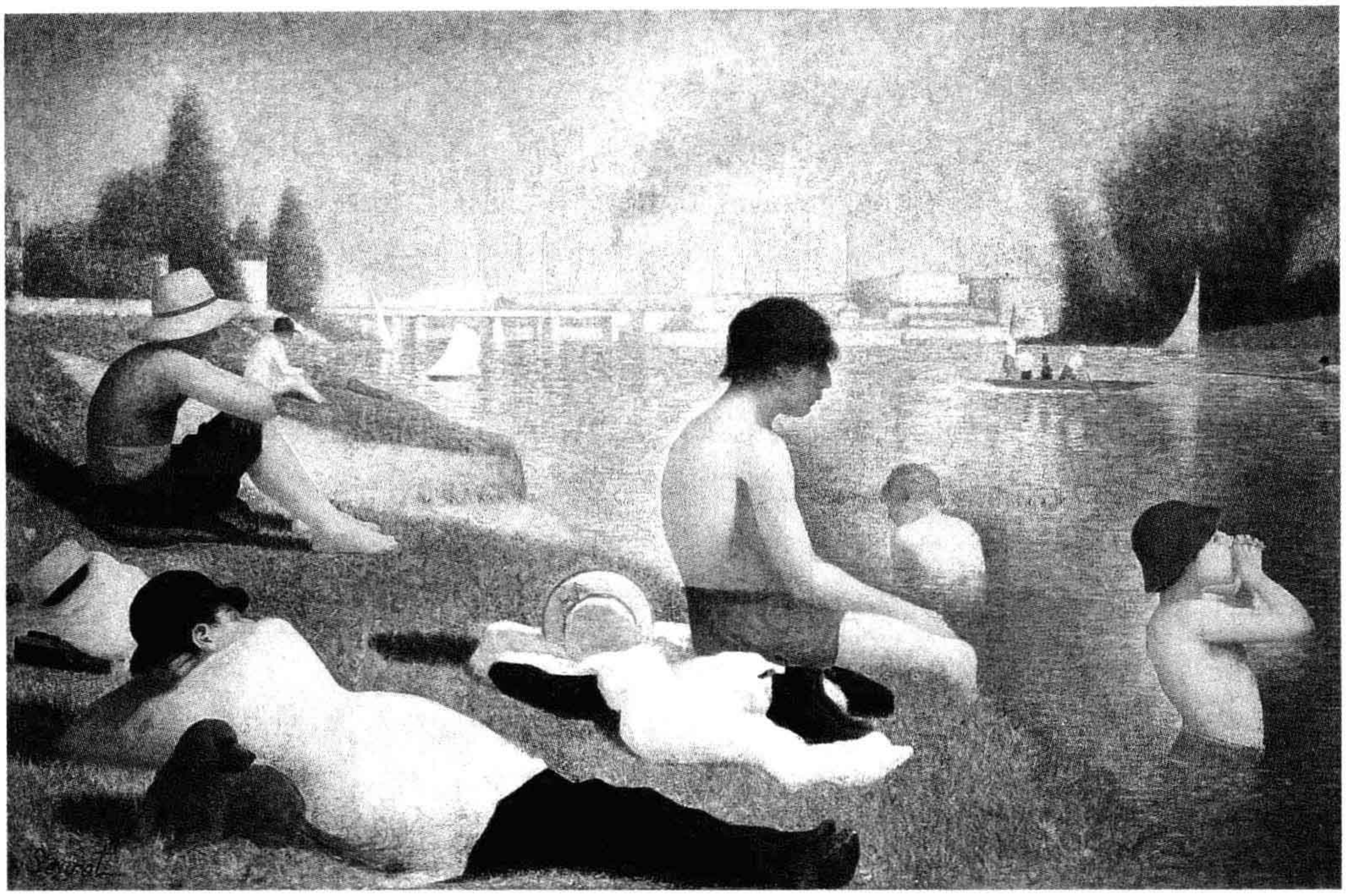
20 世纪 60 年代，居住在纽约的罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）发现，日常生活



3.17 （上）描绘清点家畜数目场景的模型，出自梅克特拉墓，帝王谷。十一王朝，公元前 2134—前 1991 年。彩绘木雕，长 172.7 厘米。埃及博物馆，开罗



3.18 （下）《捣练图》，局部。传为宋徽宗（1082—1135）作，但作者可能是一位宫廷画家。手轴；绢本水墨设色、金粉；高 36.8 厘米。蒙波士顿美术馆惠允



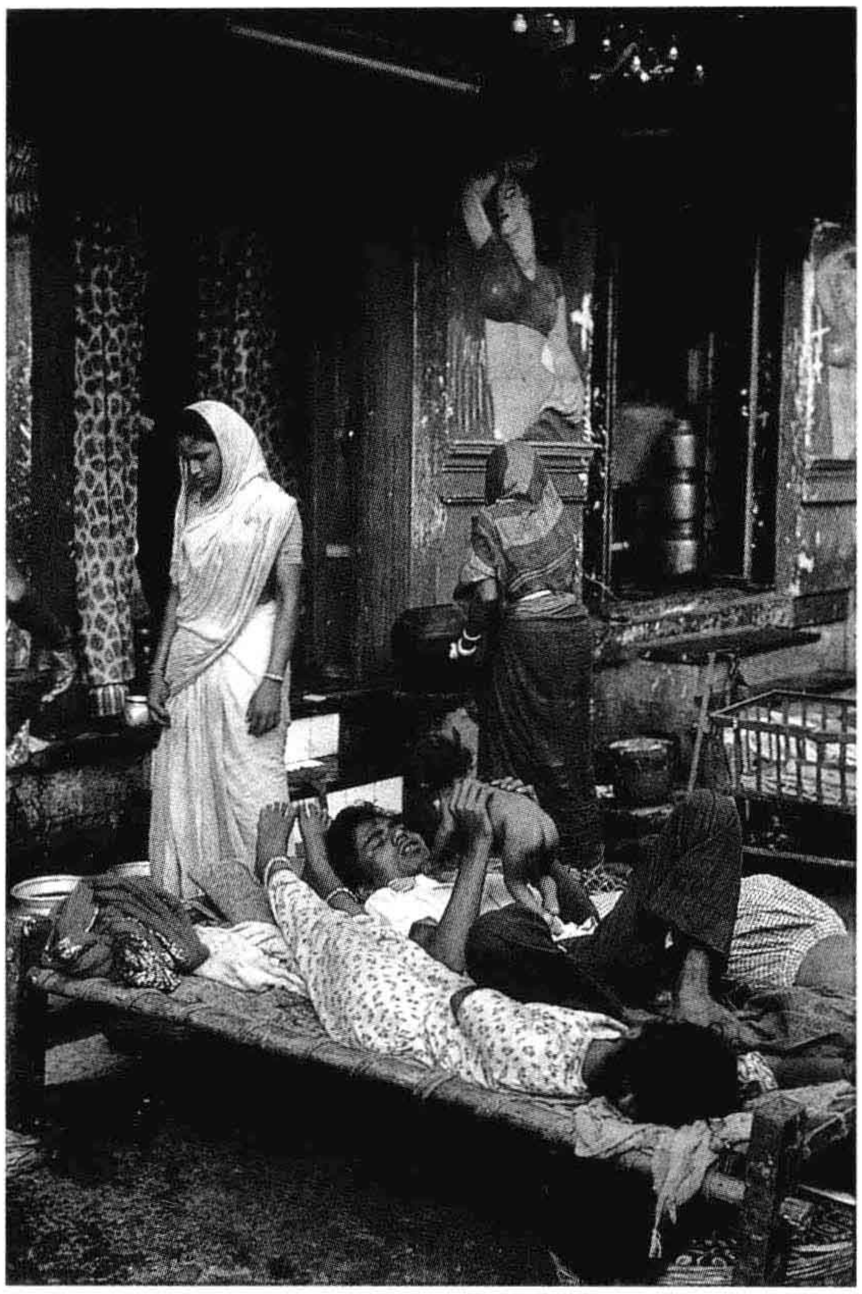
3.19 乔治·修拉:《阿斯涅尔的游泳者》。1883—1884 年。布上油画,208.9×300 厘米。国家美术馆,伦敦

的视觉效果已经超出了任何单一图像的表现能力。为了传达出他所生活的时代和地点的活力和生机,劳申伯格把他的画布当成一本巨大的剪贴簿的一页。所产生的结果就是一种有控制的混乱,取自不同来源的摄影图像通过诗一般的自由联想过程联系在一起。比方说,《迎风》(*Windward*,**3.20**)包含的形象就有自由女神像、一只以彩虹为背景的秃鹰、拥有米开朗琪罗的著名壁画的西斯廷礼拜堂(左上方)、新奇士柑橘、曼哈顿的屋顶和它们颇具特色的水塔(红色)、建筑的正立面(蓝色)以及穿花格衬衫、戴安全帽的建筑工人(蓝色,右下角)。我们作为观众的乐趣在于弄清它们之间在视觉和观念上的联系。

自由女神像和秃鹰是美国的象征,更具体地说,前者是纽约一个令人向往的旅游景点。新奇士柑橘是一种美国产品,但劳申伯格也喜欢它们的名字:被太阳亲吻。在正下方,这个图像被重复了一遍,但劳申伯格把除了一个橘子之外的所有的柑橘都涂成了白色。这一个橘子变成了太阳,其他橘子则是云。"被太阳亲吻"也适用于彩虹,因为彩虹就是被太阳染成彩色的水汽。它在更一般的意义上指纽约的一个晴天,与秃鹰和自由女神像放在一起,能唤起我们最流行的一首爱国主义歌曲所表达的那种感情,因为这首歌的开头唱的是:"啊,美丽的亚美利加!辽阔的天空。"我们一次又一次地看到乐观的上升姿态:自由女神高举火炬,屋顶把水塔高高托起,西斯廷礼拜堂支撑起巨大的拱状天花板,建筑工人建起摩天大楼。

劳申伯格用摄影图像构建起了《迎风》,但他是以传统美术家的方式处理它们的:缓慢,耗时,在画室里工作——直到我们眼前的这件作品成形。但摄影师没那么多时间。他们必须在生活特别清晰地展现自己时迅速地认识到并作出反应。《马哈拉施特拉邦孟买市红灯区卡马提普拉的一个家庭》(*A Family, Kamathipura, Mumbai, Maharastra*,**3.21**)是印度摄影师拉古





3.20 （左）罗伯特·劳申伯格：《迎风》。1963年。布上油彩、丝网印刷油墨，240×177.8厘米。贝耶勒基金会，里恩/巴塞尔

3.21 （右）拉古比尔·辛格：《马哈拉施特拉邦孟买市红灯区卡马提普拉的一个家庭》。1977年。蒙艺术家故居惠允

比尔·辛格（Raghubir Singh）在游历其祖国广袤而面貌多样的次大陆时拍摄的数百张照片之一。孟买是一个大都市，受其吸引，小城镇和农村地区的人们源源不断地移居到此。他们进城找工作，许多人像这个家庭一样，最终住在了大街上。辛格的照片与其说记录了他们的生存状况，还不如说捕捉了一个从他们中间一闪而过、有着出人意料的美和神秘的瞬间。反复出现的红色把我们眼前的景象同墙上的招贴画连在一起。画中的美丽女人似乎与那名身穿黄衣、眼帘低垂的温婉女子有某种关系——但我们无法确切地说出是什么关系。

当辛格开始他的摄影师生涯时，人们普遍认为，"严肃"摄影应该是黑白的。彩色摄影是俗气的，色彩只属于绘画——辛格所崇拜的艺术家，即20世纪中叶伟大的西方摄影师们都说过而且相信这样的话。但此时只是个毛头小伙子的辛格感觉到，印度只能用彩色来记录："印度人凭直觉领悟色彩，而西方人得通过智力努力认识它，"他写道，"的确，印度是一条色彩之河。"[1]

---

[1] Raghubir Singh, "River of Colour: An Indian View," *River of Colour: The India of Raghubir Singh* (London: Phaidon Press Ltd., 1998), p. 9.

罗伯特·劳申伯格

生于 1925 年



罗伯特·劳申伯格在卡普蒂瓦的家中,1992 年 6 月。照片由理查德·舒尔曼拍摄

出生在得克萨斯州阿瑟港的米尔顿·劳申伯格(Milton Rauschenberg),也就是后来的鲍勃·劳申伯格(Bob Rauschenberg)以及再后来的罗伯特·劳申伯格,直到 17 岁才接触到艺术。当他因为(据他称)解剖青蛙失败而在入学不到六个月的时间内被得克萨斯大学开除时,他最初想当一名药剂师的打算消退了。第二次世界大战期间,劳申伯格在海军服役三年,退伍后,他在堪萨斯市立艺术学院学习了一年;接着,他前往巴黎继续深造。在巴黎的朱利安美术学院,他遇到了他后来的妻子苏珊·韦尔(Susan Weil)。

1948 年刚回到美国,劳申伯格就加入了如今大名鼎鼎的、由画家约瑟夫·阿伯斯(Josef Albers)主持的北卡罗来纳黑山学院艺术项目。他许多长期的信念和兴趣是在这个时期发展起来的,包括他与标新立异的舞蹈编导梅尔斯·坎宁安(Merce Cunningham)亲密的工作关系。1950 年,劳申伯格移居纽约,他部分靠为第五大道上的高档商店邦威特·特勒百货公司和蒂芙尼公司做橱窗展示来养活自己。

劳申伯格的首次个展在纽约的贝蒂·帕森斯画廊举办不久后,他的作品开始吸引批评家的注意。据这位艺术家说,在从帕森斯挑选展品到展览开幕的这段时间里,他把所有作品彻底重做了一遍,让“贝蒂很惊讶”。这位经常不按常理出牌的艺术家很快会带来更多的惊人之举。

劳申伯格的作品所涉范围之广,导致了他难以被归类。除了绘画、版画和组合画作品,他还为坎宁安等人的舞蹈作品设计了大量布景和服装,也为杂志和书籍做平面设计。从一开始,“偶发”艺术和表演艺术就在他的创作中占有一定地位。1952 年,在黑山学院,他参加了作曲家约翰·凯奇(John Cage)的《戏剧小品一号》(*Theatre Piece #1*),这个作品包括即兴舞蹈、朗诵、钢琴曲、播放老唱片以及放映劳申伯格画作的幻灯片。甚至连通常被归为绘画的作品也根本不符合常规。其中一件作品是把一只喂得很饱的鸟拴在画布正面。另一件则是把一张铺着被子的床垂直地挂在墙上,再朝它泼洒颜料。可以被称作雕塑的作品从根本上说属于集合艺术;比方说,《水姐妹》(*Sor Aqua*,1973)包括一个浴缸(装有水)和一大块似乎飘浮在它上方的金属。

近年来,这位艺术家把大多数时间都花在了他的劳申伯格海外文化交流中心上,这个组织以增进国际间的友谊、理解与和平为目标。通过这个交流中心,他把自己的作品带到了墨西哥、智利、中国、德国、委内瑞拉、日本、古巴和前苏联。

我们在劳申伯格身上体会到一种界线——不同媒介之间、艺术与非艺术之间、艺术与生活之间的界线——消融的感觉。他说过:“我的作品最有分量的地方……就是我把平凡变成了高贵。”[1]

---

[1] Robert Rauschenberg, *An Interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose* (New York: Elizabeth Avedon Editions, 1987), p. 59。这篇传记中的信息改编自 *Robert Rauschenberg* (Washington, D.C.: National Colleciton of Fine Arts, 1976).

向内看：人类体验

埃及官吏、中国仕女和巴黎郊区的工人过着迥异的生活。他们可能知道不同的故事，崇拜不同的神明，见过不同的风景，对世界和自己在其中的位置有着不同的理解。但他们也会有某些共同的体验，因为他们都是人。我们出生，经过童年，达到性成熟，追寻爱情，渐渐变老，最后死去。我们都会经历怀疑和惊奇、欢乐和悲伤、孤独和绝望。

人类最普遍的愿望之一无疑是，只要能够的话，跟某个已不在人世的人交谈，哪怕只是一小会儿。许多宗教都有这样一种观念：死者形成了一个能够帮助生者的庞大的亡灵世界。多种仪式被设计出来敬奉祖先、安抚他们的灵魂。但全世界所有的仪式都无法弥补我们想要跟先人谈心——告诉他们我们成了什么样的人，请求指导，比较经验，解释，倾听——时的心头之痛。

梅塔·沃里克·富勒（Meta Warrick Fuller）动人的雕塑作品《说话的头骨》（*Talking Skull*，**3.22**）刻画了这一愿望得到满足时的情形。赤身裸体的柔弱男孩跪在头骨前，似乎在聆听头骨对他的乞求的回答。在某个层面上，《说话的头骨》体现的是一种普遍的寓意，即跟短暂人生的分界线另一边的世界进行交流的欲望。但它显然也是一件美国黑人作品，表现的是与奴隶制下产生的祖先文化痛苦而难忘的决裂。梅塔·沃里克·富勒是美国黑人艺术的开拓者。她出生于 1877 年，在美国和欧洲接受艺术教育，掌握了当时艺术家获得主流承认所依赖的保守的学院风格。与她那一代的许多艺术家一样，她挑选的都是能帮助美国黑人重新建立与非洲传统的联系，并以这种传统为傲的主题。

我们的传统是什么？它在我们这种人身上起着什么作用？除了我们自己，没有人能知道做我们这样的人是什么感觉，但在理解自我的各个方面这个问题上，我们实际上常常跟其



3.22　梅塔·沃里克·富勒：《说话的头骨》。1937 年。青铜，71.1×101.6×38.1 厘米。美国黑人历史博物馆，波士顿



3.23 沙赫齐娅·西坎德尔:《胡德的红色骑士二号》。1997年。手工精制纸上植物性色素、干色料、水彩、茶水,48.6×18.1厘米。私人收藏

他人没什么两样。《胡德的红色骑士二号》(*Hood's Red Rider #2*,**3.23**)是沙赫齐娅·西坎德尔(Shahzia Sikander)试图表达她自己的复杂体验的多件作品之一。西坎德尔在巴基斯坦的一个穆斯林家庭中长大,但她同样对印度教艺术和信仰,南亚次大陆上的另一种伟大的精神传统感兴趣。她的艺术学习经历不同寻常:她学的是传统的伊斯兰细密画技法,这种画只有书页那么大,但包含了大量的细节(见 1.8、18.7)。在美国(她如今居住的地方)继续深造期间,她发现细密画传统提供了一种理想的形式,她能在其中排演一出出反映其内心生活的戏剧。

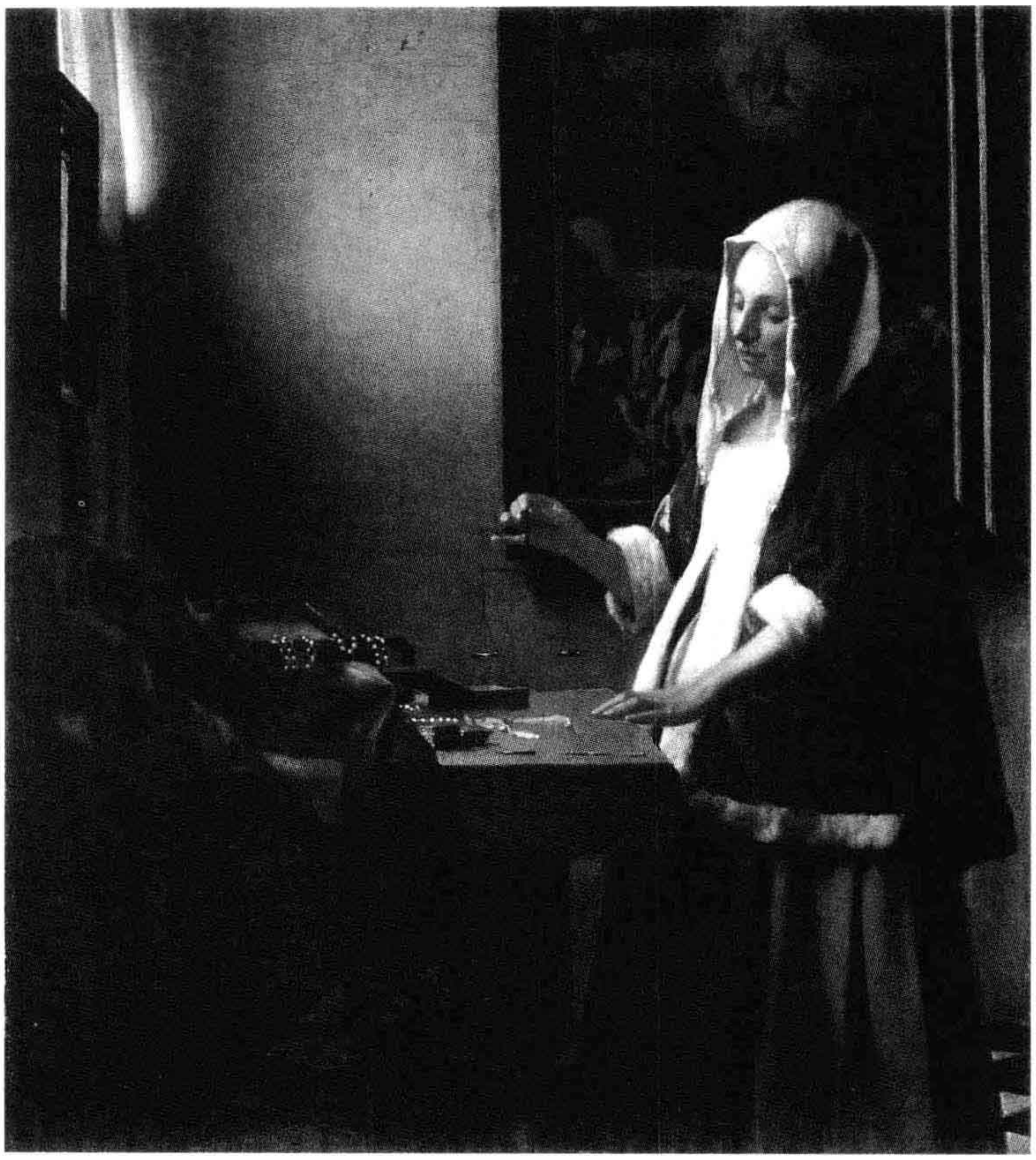
一个反复出现在西坎德尔画中的人物是插图右上方那个飘浮的多臂人。此人显然是女性,她戴着面纱,就像保守的伊斯兰妇女那样。与此同时,她那握满兵器的多只手臂让人想到印度教女神雪山神女,即消灭宇宙混乱的复仇者。她腿上没有长脚,而是由绳子似的东西连接起来,仿佛她是从自己身上汲取营养的。这个人物是艺术家的替身,因为西坎德尔曾描述过她的兴趣:独立自足,游走于不同文化之间,不在任何一种环境中扎根。"你是穆斯林、巴基斯坦人、艺术家、画家、亚洲人、亚裔美国人还是什么?"她说她曾被人这样问道。"但我绝不会说我属于这些类别中的任何一种。"[1]

最含蓄然而也是最完整地再现了我们的存在及其基本问题的是荷兰画家扬·维米尔(Johannes Vermeer)素雅的杰作《拿秤的女人》(*Woman Holding a Balance*,**3.24**)。画中弥漫着宁静的气氛。一道柔和而灰暗的光从拉上了窗帘的窗户透进来,照在一个凝视着一杆空无一物的珠宝秤的女子身上。她用右手小心翼翼地拎着秤和它那两个闪闪发亮的托盘,这只手正好位于构图的正中。光落到后面墙上挂的那幅画的画框上,把我们的注意力吸引了过去。此画描绘的是最后的审判,根据基督教的教义,这是基督再临人间审判众生、称量灵魂之日。桌上的串串珍珠在光的照耀下分外亮眼。光也映照在窗户旁边的镜面上。镜子隐喻的是自我认识,实际上,要是女子抬起头来,她就会正对着镜子。学者们就两种可能展开了讨论:要么这

[1] "Chillava Klatch: Shahzia Sikander Interview by Homi Bhabha," *Shahzia Sikander* (Chicago: Renaissance Society, University of Chicago, 1999), p. 19.

个女子怀有身孕，要么只不过是当时的服装样式使她变成如此模样。不管是哪种情况，我们都可以说，她的体形让人想到怀孕、生育的奇迹和新生。

生、死，我们在人生旅途中必须权衡再三的决定，浮华的诱惑，自我认识的难题，来世问题——这幅最朴素的画作以平和的方式点到了所有这些问题。



3.24　扬·维米尔：《拿秤的女人》。约 1664 年。布上油画，40.3×35.6 厘米。国家美术馆，华盛顿

虚构和幻想

文艺复兴时期的理论家们把绘画比作诗歌。诗人可以用词语像变魔术一样变出一个虚构的世界，然后在里面装满人和事件。绘画比这还好，因为它能让一个虚构的世界在我们的眼前活起来。诗歌长期被认为是一门艺术，绘画可与诗歌媲美的观念也是促使人们把绘画看作一门艺术的因素之一。

在所有使用画笔的艺术家中，最特别的怪才之一是尼德兰画家希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch）。刚看到他的《人间乐园》（*The Garden of Earthly Delights*，**3.25**）时，我们会以为自己走进了一座异常恐怖的游乐宫。博斯的巨幅**三联画**（一种分成三部分的木板画，这里我们只选取了中间的部分）就像是地狱一瞥——但这是一个 X 级的人间地狱。上百个赤身裸体的人在一处怪异之地寻欢作乐，除了他们，这里还长满了认识和不认识的巨型动植物、半人半植物的奇怪生物。人们或骑在这些动植物上面，或从它们里面钻出来，或被它们吞食，或变成它们的一部分。博斯为了创造这些形象，参考了许多资料，包括民间传说、文学、占星术和宗教著作，但只有他本人的创造力才能构筑起这样一个令人惊异的奇想国。

亨利·卢梭的想象要平易近人得多。19 世纪末、20 世纪初，卢梭在法国工作。他跟巴黎的艺术舞台上所有崭露头角的艺术家熟识，有时也与他们一起展出作品。他“天真”的表现方式与其说是由于他对正统的艺术传统一无所知，还不如说是出于对这种传统的漠视。他最后一件作品《梦》（*The Dream*，**3.26**）汇集了他的代表性元素：一个坐在没有坐部的沙发上的巨大裸女；在自然界中从未同时存在过的奇形怪状的鸟兽；没有一个植物学家认得出来的青翠绿叶；以及一个吹着某种乐器的黑皮肤“土著”（何处的？）。卢梭喜欢临摹书上的动植物图片，把

他自己想象出来的形象填充进去，然后听从灵感的指引，把二者在同一幅画里混合起来，并使它们达到协调一致。他煞费苦心地、一丝不苟地描着每一片叶、每一根茎，但他的描绘并不是写实的，因为这种地方并不存在；它是一个幻想的国度。卢梭的世界在他自己看来显然是非常真实的，但它也不过是为了取悦观众而用颜料在画布上涂抹出来的一幅色彩艳丽、复杂难解的图案。

卢梭画中倚躺在沙发上的女子摆出的是一种典型的美女照片姿势，这种姿势经由西方艺术史流传下来，进入了流行文化。我们可以在一幅表现上身赤裸的年轻男子聚会场面的古希腊绘画里发现它，也能在米开朗琪罗想象创造亚当情景的著名画作（见 16.12）中见到它，这些可能是卢梭作品部分的灵感来源。（这会不会是伊甸园里的夏娃呢？）最特别的是，我们在文艺复兴时期以来大量画有裸体或穿得很少的女人的画中发现了它，这些画多表现神话中的女神，同时也符合男性的想象。在《空洞的梦》（*Empty Dream*，**3.27**）里，日本艺术家森万里子（Mariko Mori）在取笑这一传统的同时，也把自己放了进去。她将其幻景设置在一个海滩上，

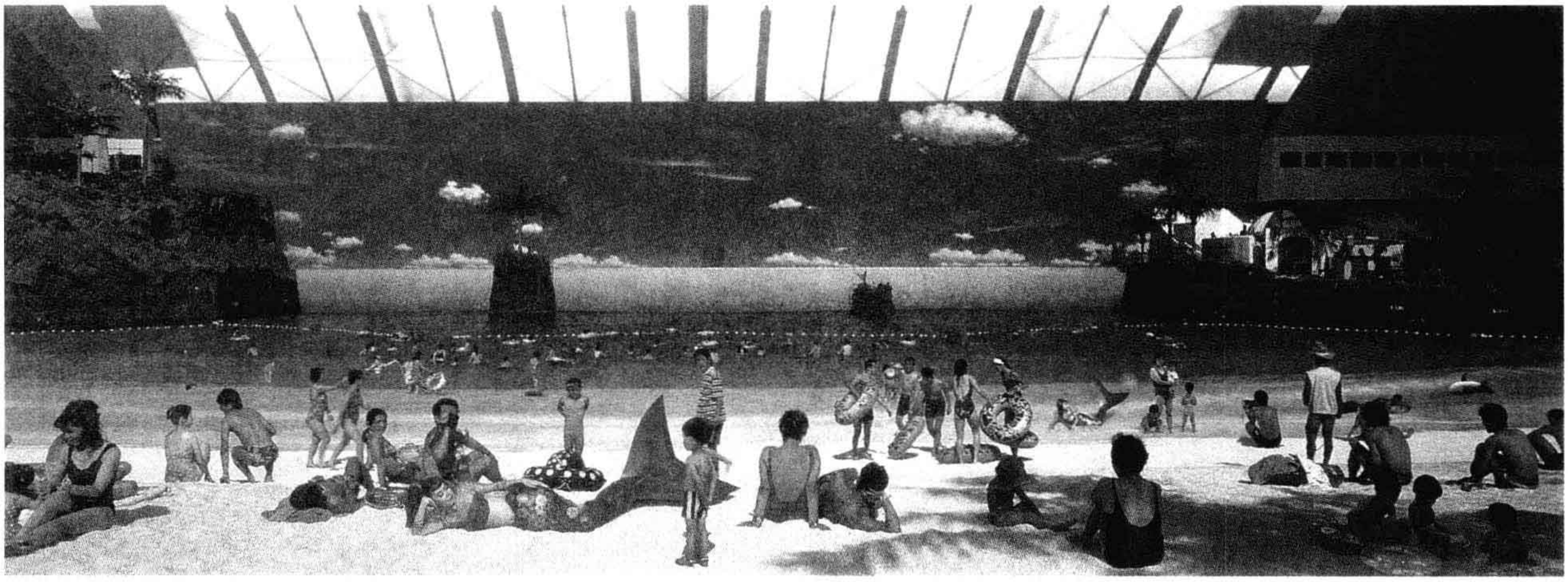


3.25 希罗尼穆斯·博斯：《人间乐园》，中间部分。约 1505—1510 年。板面油画，220×195 厘米。普拉多博物馆，马德里



3.26 （上）亨利·卢梭：《梦》。1910年。布上油画，204.5×298.5厘米。现代艺术博物馆，纽约

3.27 （下）森万里子：《空洞的梦》。1995年。正片放大照片、铝框，2.7×7.2×0.9米。蒙纽约戴奇计划惠允



人物被平淡无奇地摆放在上面，她自己则扮演一条美人鱼——实际上是三条美人鱼，全都摆出相当做作的浴女姿势。“这就对了，”森万里子的美人鱼似乎在说，“我是女神。”凡夫俗子们盯着她看，并把手中的摄像机镜头对准她。这幅画是森万里子在计算机上利用数码照片的局部合成的，这种方法可以认为与人脑利用记忆的片断造梦的方式相似。

艺术与自然

作为人类，我们创造了自己所处的环境。从最早的人类做出的第一批工具，到今天高耸入云的摩天大楼，我们根据自己的需要塑造了周围的世界。但这个人造环境的背景是另一种迥然不同的环境，即自然界。自然和我们与它的关系是艺术经常涉及的主题。

19世纪，许多画家开始记录美国的风景。对于从英国移居美国的年轻人托马斯·科尔

(Thomas Cole)来说，土地就是这个新生国家得到的最大遗产，可以与欧洲的古代建筑奇迹相匹敌。在《牛轭湖》(*The Oxbow*, **3.28**)中，科尔描绘了新英格兰乡间的一个奇观，即康涅狄格河流经马萨诸塞州的北安普敦时形成的巨大环形河湾。左方，强雷暴从一个山头上空经过，山上扭曲和受损的树木是大自然原始力量的见证。右方，风暴过后在阳光下渐渐显露出来的是一片有人居住的开阔河谷。人们开垦出了田地，用于放牧和耕种庄稼。细小的烟柱标示出了疏疏落落的农舍的位置，几条小船点缀在河面上。科尔甚至给我们也安排了一个角色：我们是其作画之旅中的同伴，但爬得比他高一点，以便获得更佳的视野。我们看见艺术家的雨伞和背包放在右下方一个崖角上。在雨伞下面往左一点的地方，托马斯·科尔本人坐在一幅他正在画的画前，扭头仰视着我们。

科尔的油画忠实地记录了他所观察到的景色。与之相反，王鉴的《潇湘白云图》(*White Clouds over Xiao and Xiang*, **3.29**)虽然是以一个真实地点命名的，但它描绘的却是虚构之景，一种精神形象。山水是中国画传统中最重要、最受尊崇的题材，但山水画的目的从来都不是记录特定地点或景物的细节。画家们学习画山、石、树、水，是为了构筑供观众神游的虚景。在王鉴的这幅画里，我们可以沿着湖边狭窄的小径信步前往那些突出在湖面上的亭子，可以拜访掩映在山腰的那座布局随意的宅子，或者再往上走，站在那个高地亭子里，将四面的景色尽收眼底。科尔的画将我们置于山上，描绘了从一个固定位置所能看到的景色，而王鉴的画



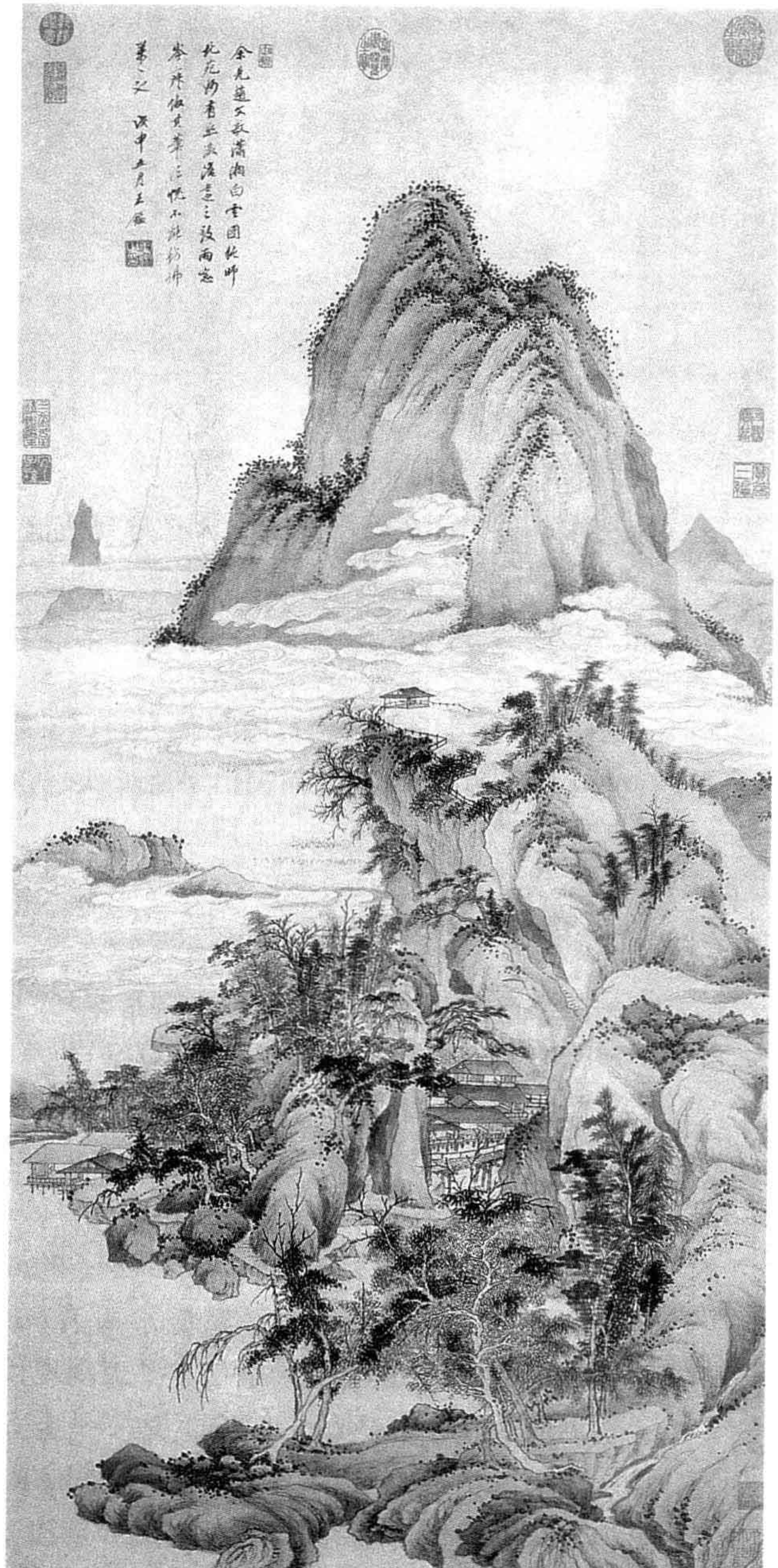
3.28 托马斯·科尔：《牛轭湖(一场雷暴过后从马萨诸塞州北安普敦霍利奥克山顶看到的景色)》。1836 年。布上油画，130.8×193 厘米。大都会艺术馆，纽约

则让我们悬在半空中，刻画了一片只有当我们像鸟一样飞时才能看到的景色。

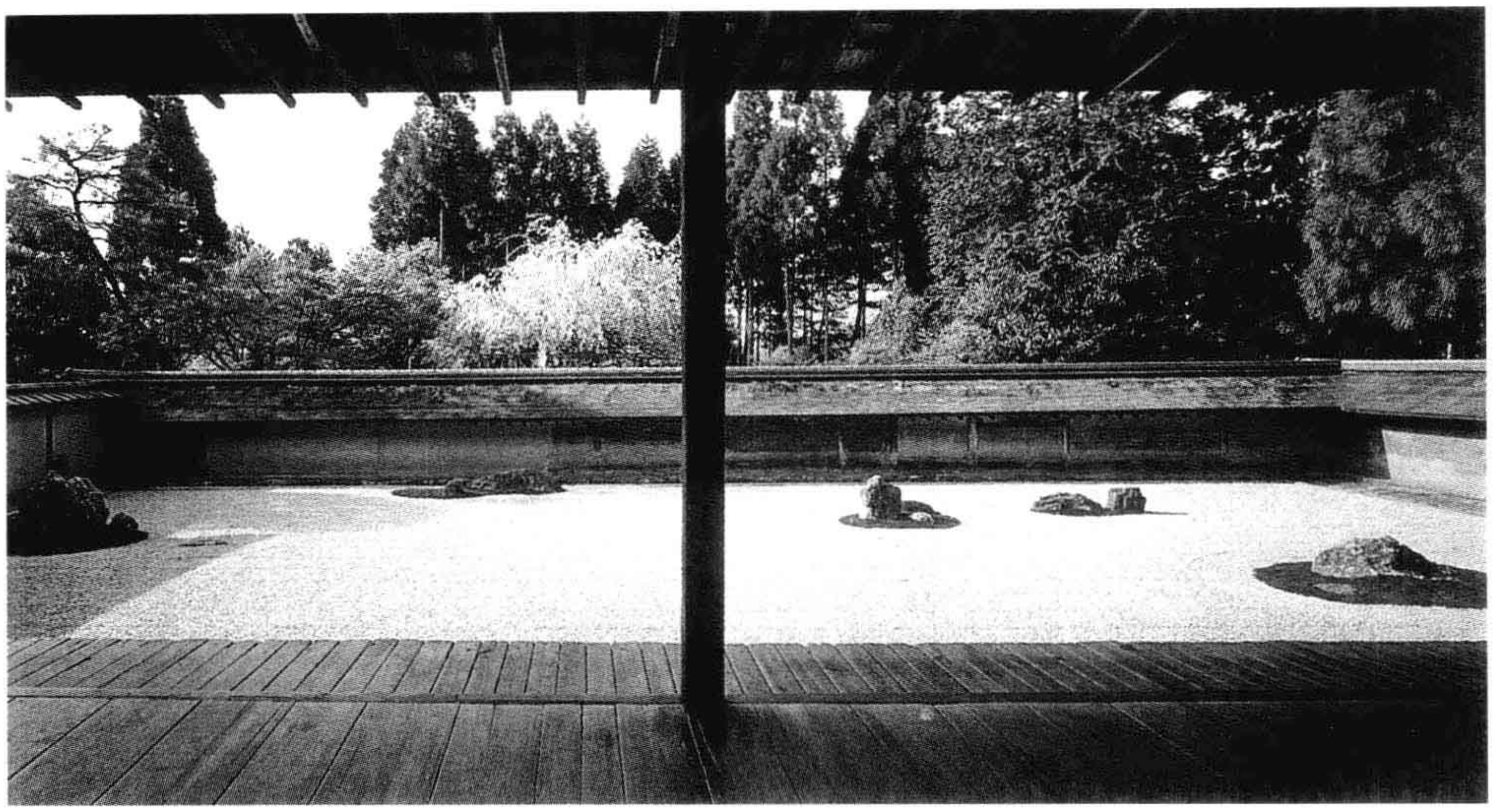
大自然不仅是一个艺术题材，它还是艺术创作所用的一种材料。为了视觉享受而造景的欲望与描景状物的欲望不相上下。像日本京都著名的龙安寺石庭(**3.30**)这样的作品似乎介于雕塑与园林之间。这个庭园建于15世纪末，从那时起，对它的维护保养就从未中断过。园中只有五堆石头，它们嵌在一片经过耙梳的长方形白色砂地里，被一道土墙围起。一座简朴的观景木台沿着砂地的一边延伸开来。随着岁月的流逝，石堆周围长出了青苔，土墙里的油渗到墙面上来，所形成的图案让人想到日本传统水墨山水画。这个庭园是一个冥想之所，它邀请观者自己在其中寻找意义。

龙安寺石庭的朴素在《螺旋防波堤》(*Spiral Jetty*, **3.31**)中找到了共鸣，这是美国艺术家罗伯特·史密森(Robert Smithson)1970年在犹他州大盐湖创作的一件地景艺术品。史密森对盐湖生态，尤其是把湖水染成深浅不一的红色的微生物感兴趣。在察看过犹他州的大盐湖之后，他租下了岸上的一块地，开始致力于建造这个巨大的土石螺旋体。史密森当时受到了一种观念的吸引：艺术家可以参与地貌的塑造过程，差不多就像一种地质力量。和龙安寺石庭一样，《螺旋防波堤》在完成后继续随着自然进程发生着变化。盐的结晶体在它的边缘堆积、发光。螺旋体内部和周围的水体由于深度不同而呈现出不同的色泽：透明的紫色、粉红色和红色。

被创造出来之后不久，《螺旋防波堤》就被升高的湖水淹没了。近来，它重新浮出水面，但由于覆上了一层盐的结晶体，它的外观发生了改变。但大多数人是通过照片认识它的，而且将继续通过照片认识它。这里选的照片是史密森本人拍摄的。有趣的是，与布朗库



3.29　王鉴:《潇湘白云图》。1668年。挂轴，纸本水墨设色，高135.3厘米。弗里尔美术馆，史密森学会，华盛顿



3.30 石庭，龙安寺，京都。室町时代，约 1480 年

西(本书开篇的那张照片就是他为自己的雕塑作品拍摄的)一样，史密森选取的是作品与阳光互相作用的景象，从而突出了能反映它作为自然界一部分的身份的色调和特征变化。

艺术与艺术

当被问及为什么从事艺术创作时，据说美国画家巴尼特·纽曼(Barnett Newman)是这样回答的："为了有东西可看。"他的评语非常正确。艺术是这样一种活动：我们因为它本身的缘故而实践它。单凭这一点，艺术就可以成为它自己的主题，除了提供视觉享受或为我们正在讨论的问题"艺术是什么"给出另一个答案之外，没有其他目的。

杰夫·沃尔(Jeff Wall)是一名常在自己的作品中与古代艺术进行对话的艺术家。从《狂风骤起(仿葛饰北斋)》(*A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, **3.33**)可以看出，他回想起了葛饰北斋(Hokusai)的《骏州江尻》(*Ejira in Suruga Province*, **3.32**)。对于第二章中略微提及的那个观点，即摄影已从绘画手中接过了表现现代生活的任务，沃尔持认真对待的态度。但他从事摄影的方式并不是直截了当的，他不是走入芸芸众生之中，拍所见之物、所睹之事。相反，他利用摄影技术来编造图像，很像一个画家组织画面或一个电影导演在电影里制造人为真实。他搭建布景或寻找外景地，他安装照明设备或等待合适的天气，他为模特设计服装和姿势。很多时候，就像这个例子一样，他用数码技术把多个分开拍摄的单元合成为一幅统一的图像。沃尔把成品装置成背部带有光源的大型透明灯箱进行展示。《狂风骤起》几乎有一块广告牌那么大，看起来就像一块发着白光的广告牌。

通常，只有我们心中存有"艺术背后的艺术"这一概念时，沃尔想要我们看的东西才会凸显出来。葛饰北斋的《骏州江尻》出自《富岳三十六景》(*Thirty-Six Views of Mt. Fuji*)，这是一组日本浮世绘，把它们联系在一起的是出现在每幅画中作为远景的清朗的富士山。与葛饰北斋一样，沃尔也把照片的场景安排在一个无以名状的地点：一片既不知名也不特别的平地。他再现了那两棵树、行人和被风吹散的纸。但背景里少了雄伟的高山，也就没有了能够赋予

这个场景更大的意义或目标感的东西。如果不知道葛饰北斋的版画,我们就不会意识到,沃尔照片中最强有力的存在是一种不存在,即不在场的山。

沃尔的照片是艺术与艺术的关系理性的一面的例证。与之相反,帕特·斯泰尔(Pat Steir)的近作探索的是多种类型的视觉愉悦,即我们在日常的观看经历中感受到的自然、本能的快乐。高9英尺多一点、宽11英尺的《夏月》(*Summer Moon*,**3.34**)赫然耸现在我们面前,仿佛要把人吞没。我们的注意力首先被引向中央的深色图形。经过稀释的颜料被喷洒到画布上,沿着布面淌下来,就形成了这个图形,它

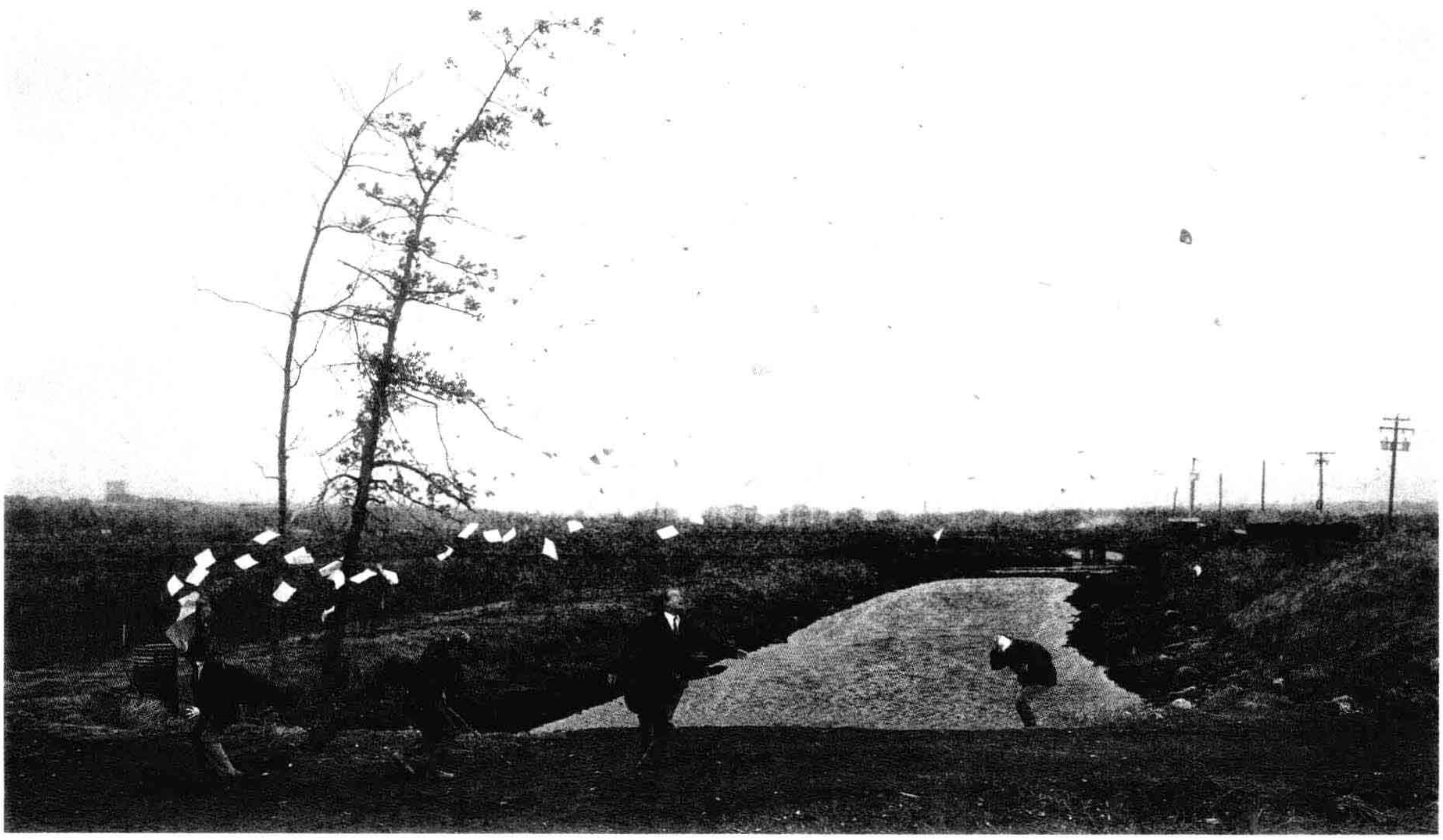
3.31 (左)罗伯特·史密森:《螺旋防波堤》。1970年。岩石、结晶盐、泥土、海藻,螺旋圈总长450米。大盐湖,犹他。照片由罗伯特·史密森拍摄,蒙纽约詹姆斯·科汉画廊惠允

3.32 (右)葛饰北斋:《骏州江尻》,出自《富岳三十六景》。约1831年。套色木版画,24.4×37.8厘米。火奴鲁鲁艺术学院

3.33 (下)杰夫·沃尔:《狂风骤起(仿葛饰北斋)》。1993年。灯箱中的透明片,230.8×376.7厘米。蒙玛丽安·古德曼画廊惠允







葛饰北斋

1760—1849



葛饰北斋:《自画像》,出自《炉将军谋略》。1800 年。木刻,22.5×14.9 厘米。芝加哥艺术学院

艺术史上最可爱的怪人之一是一位人称北斋的日本画家、木刻家。在 89 年的生命中,北斋住过至少 90 所不同的房子,用过大约 50 个名字。流传到后世的这个名字“北斋”的意思是“北斗星”。

北斋出生在江户(现在的东京),是一个金属雕版师的儿子。18 岁时,他被送到版画家胜川春章(Katsukawa Shunsho)那里当学徒。师傅对学生的作品留下了如此深刻的印象,以至于他允许这个年轻人使用自己的一部分名字。所以有几年,北斋自称“春朗”(Shunro)。后来,师徒二人发生了口角,北斋因此而改名。

还在早年的时候,北斋的工作速度就总是很快,创作了大量画作。每画完一幅,他就把它往地上一扔,直到画室里到处都是散落的纸,无法打扫。当房子变得太脏太乱时,他只是简单地一搬了之,身后跟着他那久受其苦的妻子。

北斋的第一本写生集出版于 1800 年,它描绘了江户城内和周边的各种风光。同一年,这位艺术家创作了一部小说,他把书稿连同这里展示的这幅自画像(画中的北斋按当时日本艺术家和作家的习惯剃了光头)寄给了一个出版商。两本书都大获成功,但按照北斋的性格,他从不会费心打开出版商寄来的钱袋。如果有债主来访,他便数也不数地交给其一两个钱袋。终其一生,他都对钱毫不在乎,虽然取得了巨大的成就,但他经常处于挨饿的边缘。

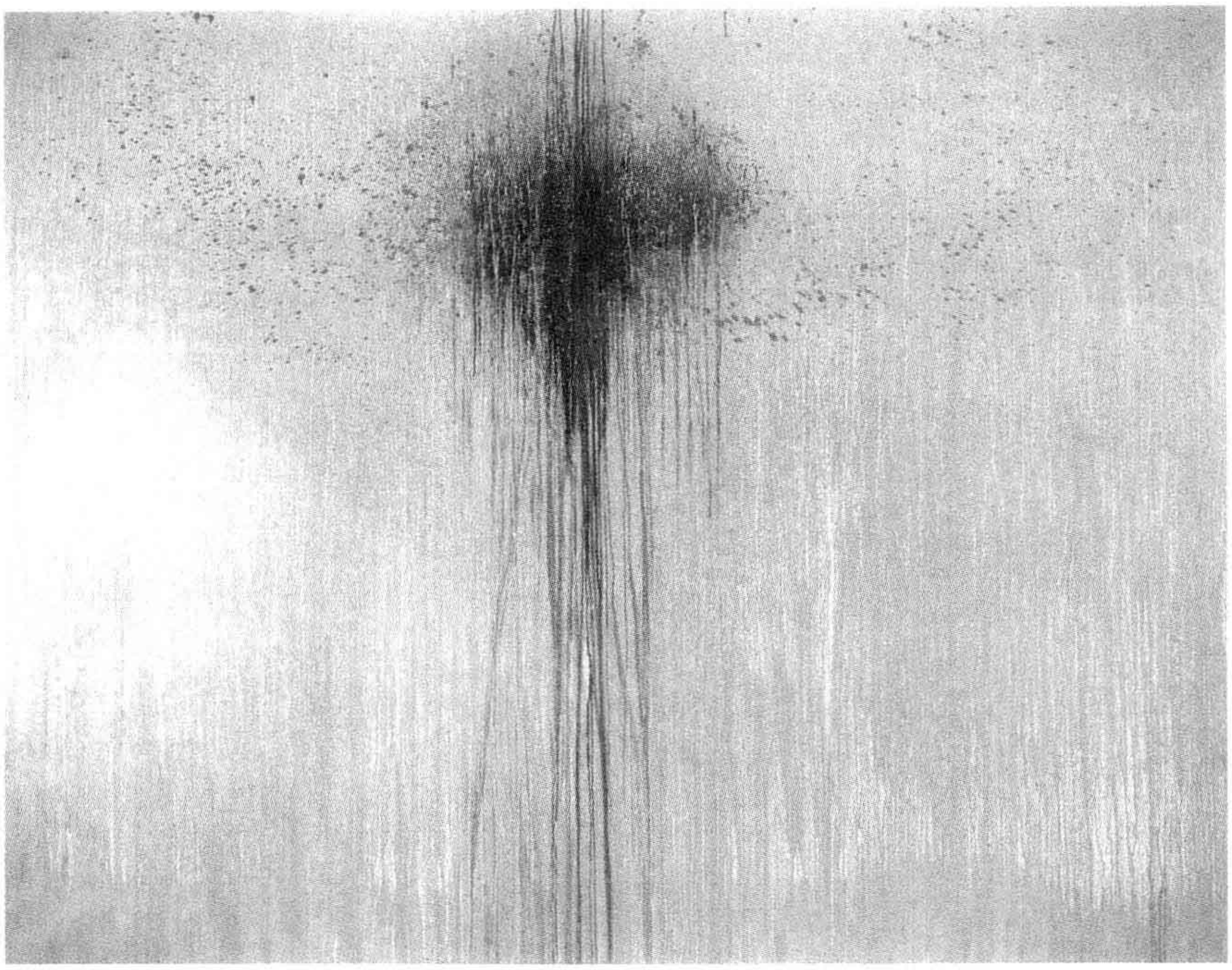
声名鹊起的葛饰北斋常受邀进行公开的作画表演。关于他的精湛技艺,有很多传说。据说,有一次,在一座庙外,他站在聚拢来的人群前,用一支大如扫帚的笔画了一幅巨大的佛像。还有一次,他在一粒米上画了几只飞鸟。当被要求为将军表演时,葛饰北斋随时流露的幽默感喷涌而出。当观众陆续聚集到宫中之时,葛饰北斋在地上铺了一大张纸,用蓝色水彩画了一道道横贯纸面的水波,然后抓起一只活公鸡,把它的脚浸在红色颜料中,再让它横穿这幅画。他对着将军恭敬地鞠了一躬,宣布他画的是顺着河水漂下的红色枫叶。[1]

尽管很清楚自己的手艺如何,但葛饰北斋经常故作谦虚以自娱。在他的一本书的序言中,他写道:“从 6 岁起,我就有画画的癖好。73 岁时,我学到了一点皮毛……因此,当我 80 岁时,我应该能有更大的进步。到了 110 岁,我所画的任何东西……都将有如活物。”但艺术家没能活那么久。他在弥留之际高呼:“要是老天爷再给我十年该有多好!”接着他又喊道:“如果老天爷多给我五年,我将成为一个真正的画家。”[2]他的坟前立着一块墓碑,上面刻着他所用的最后一个名字:画狂老人卍(Gwakio Rojin)。

---

[1] Elizabeth Ripley, *Hokusai: A Biography* (Philadelphia: Lippincott, 1968), p. 24.

[2] 同上,pp. 62, 68.



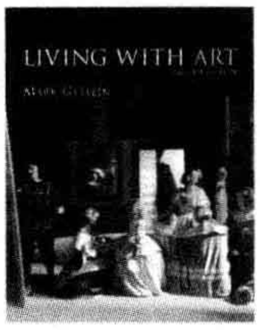
3.34　帕特·斯泰尔：《夏月》。2005年。布上油画，278.1×348厘米。蒙纽约切姆和里德画廊惠允

体现出了其形成过程所蕴含的活力。在更为平静的背景的映衬下，它引起了人们的意外和惊奇之感，随后这种感觉不断重复、时强时弱。它可以是对一次爆炸的记录，比如焰火及其余烬——夜空中一个令人瞩目的事件，就像月亮是一个引人注目之物一样。它可以是一个声音，比如卵石被扔进夜间池塘的声音。

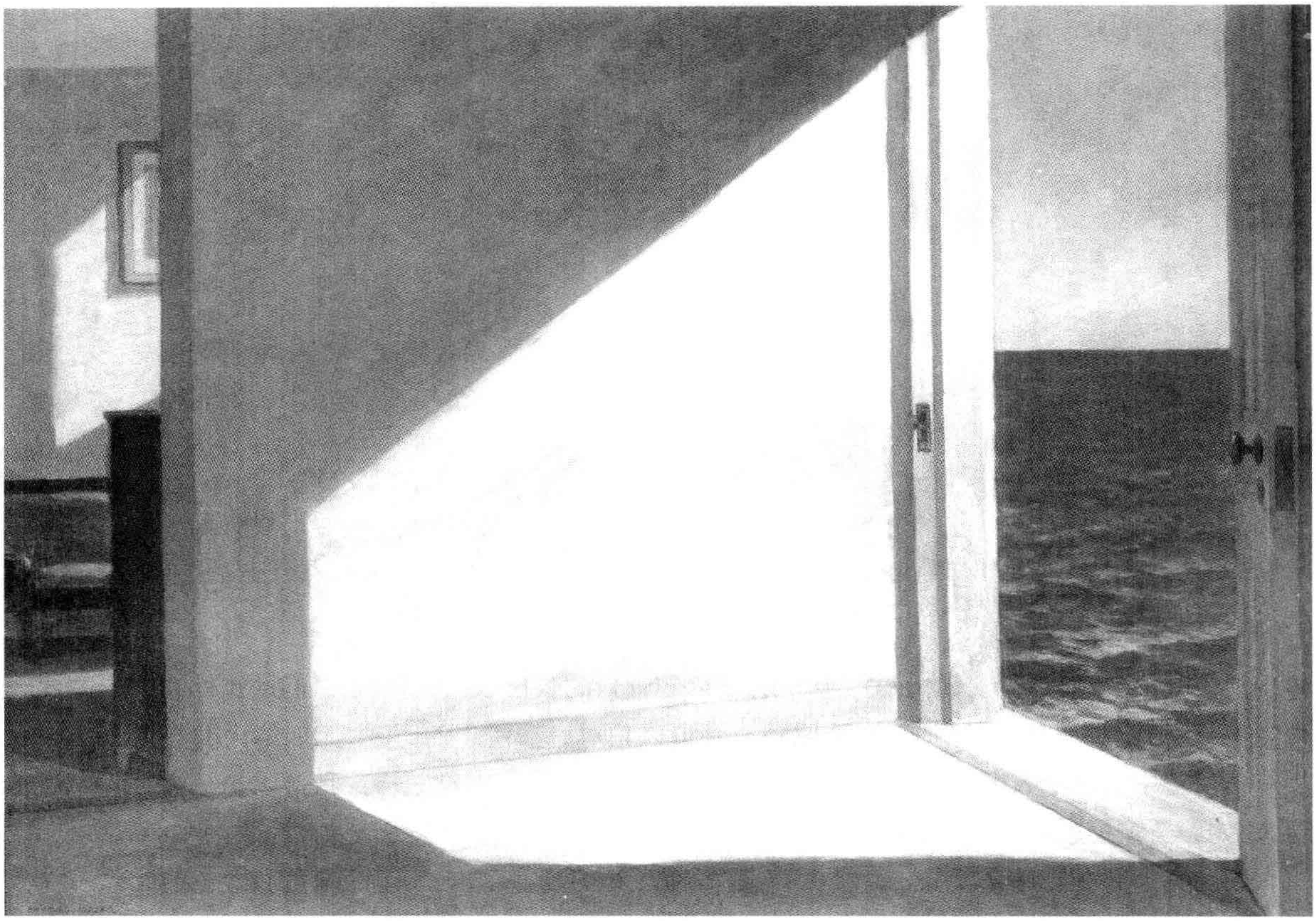
画的其余部分看起来就像一片悄无声息、发着微光的茂盛草木，一道淡绿色和金色的风景，这是任由一层层被调稀的颜料像小溪一样流下布面——好似雨水顺着窗玻璃淌下——的结果。某种清澈液体的细流掺在其中，把颜料冲掉，或把它冲淡成透明色。上色和除色似乎经常是突然之间在各处同步展开的。从纯技术的角度看，这幅画是一个奇迹。它是如何画成的呢？

如果愿意，我们可以轻松地找到办法让《夏月》在高于它的艺术世界里拥有一个稳定的位置。但最大的乐趣在于颜料本身的美、奇妙的敷色过程、在"夏月"这两个字与我们所见情景之间的来回穿梭。这种乐趣每个人都能享受到，无论他们是否理解"艺术"这一概念。

相关网上资源



欲知更多与本部分相关的知识、定义、互动活动、网页链接和视频，请登陆 www.mhhe.com/lwa8。



4.1 爱德华·霍珀:《海边寓所》。1951 年。布上油画,73.7×101.6 厘米。耶鲁大学美术馆,纽黑文

第二部分

艺术语汇

THE VOCABULARY OF ART

第 4 章

视觉元素

THE VISUAL ELEMENTS

如果有人问您，您在本部分的第一幅插图（**4.1**）中看到了什么，您可能会说些诸如“一块明亮的日光斑和看得见海景的门口”之类的话。这是我们在看图像时总会使用的一种简略的表达方式，因为我们自然知道，那根本不是门口和日光斑，而是爱德华·霍珀（Edward Hopper）的一幅画有门口和阳光的画。在学习欣赏艺术时，我们希望既了解绘画所表现的内容，也了解它本身。要做到这一点，我们必须根据一个语汇表来讨论我们所看到的东西。

前几章已提出了一些术语，我们可以用它们来描述这幅画的大体外观：它是具象的、自然主义的，但它也顾及了抽象准则，如长方形的天空和梯形的大海、照在白墙上的光和照在黄色地板上的光。程式化的迹象表明它是一件20世纪的西方画作。对霍珀的画了解较多的观众会猜这件作品是他亲手绘制的，但接着他们又会犹豫，因为霍珀所画的房屋内景大多是有人的。

本章将继续介绍构成这幅画的诸种元素。霍珀的重点放在光照进房子后形成的轮廓清晰的图形上。他通过明度的突变——从暗黄到淡黄、从深绿到浅绿、从灰到白——来描绘它们。更细微的明度变化也表现了海面波浪滔滔的质感以及墙和地板的块面。霍珀在画中只用了很少的几种颜色，主要是红色、黄色和蓝色。除了门把手这个唯一的小小例外，画中没有一条曲线。相反，直线统治着画面，比如门柱的垂直线、天际的水平线，以及照进屋内的阳光的斜线。隔壁房间里的沙发和装了画框的画的尺寸能帮助我们估计此画所描绘的室内空间的深度。不过，在右方，这个空间突然塌陷下去，因为没有任何线索可以帮助我们判断大海或地平线有多远。

霍珀用来作画的这八个方面，即线条、图形、体块、光、明度、色彩、质地和空间，是任何艺术家在创作任何艺术品时都可以利用的要素。它们被称为视觉元素，是我们在观察作品的形式时所感知到并对其作出反应的元素。在20世纪，因为时间和运动越来越多地被用作艺术的要素，我们也将在这一章里对其进行研究。

线　条

按照严格的定义，线条是移动的点所经过的路线。如果您握紧铅笔，沿着纸面移动笔尖，

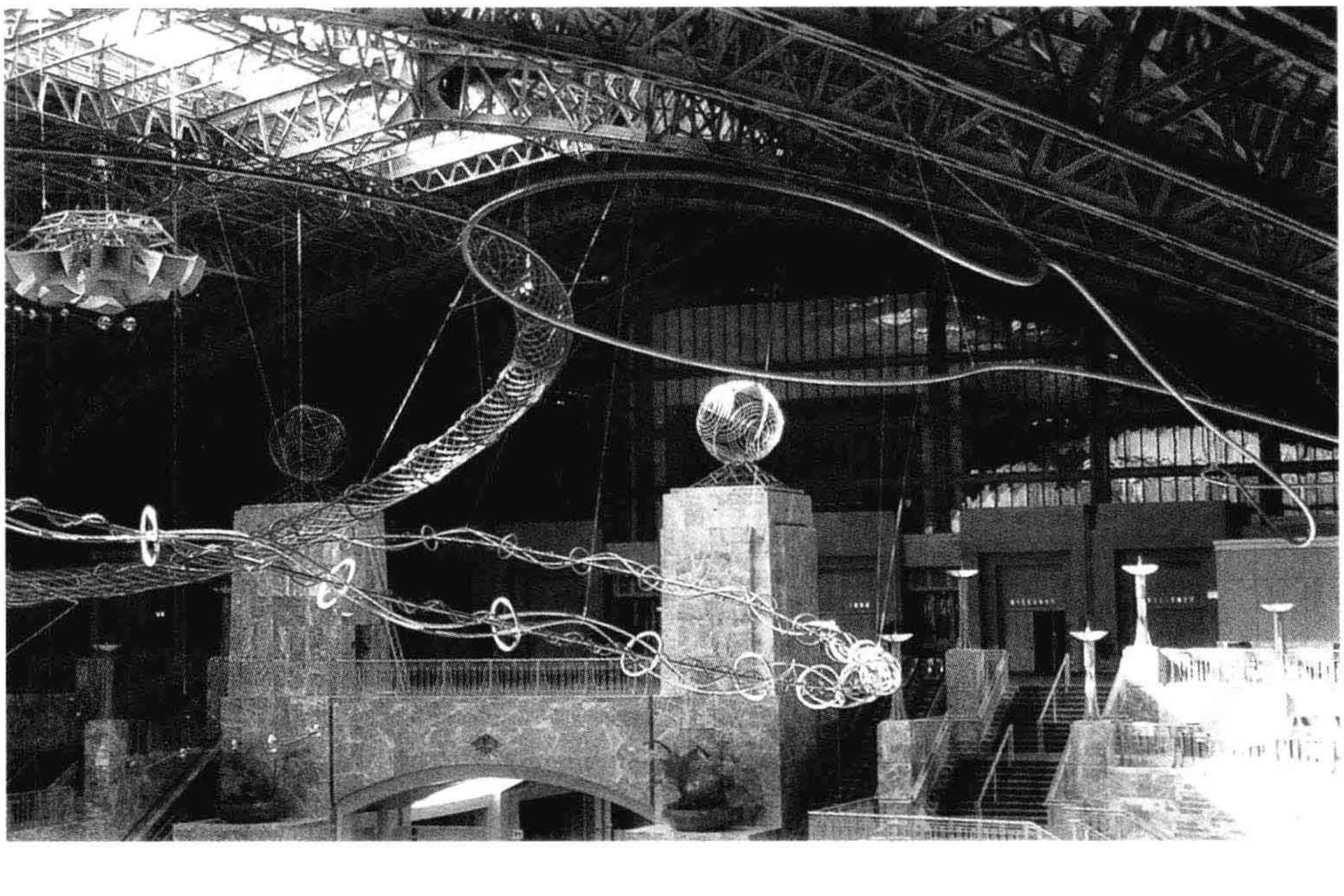


4.2 凯特·哈林:《无题》。1982 年。防水油布上乙烯树脂颜料,182.9×182.9 厘米。汉堡火车站现代博物馆,柏林

您就能画出一条线。当您坐下来写信或拿出行事历,草草地写下一条提醒自己的备忘录时,您就是在画线——作为声音符号的线条。

艺术家也将线条当作符号来使用。凯特·哈林(Keith Haring)用粗粗的绿色线条画了一条雄性人鱼,他奇迹般地在一只海豚面前现身,海豚则欣赏地望着他(**4.2**)。从这个幻影的头部向四外发散的代表精神能量的波浪线显然是符号性的。但实际上,此画中的所有线条都是符号性的。比方说,人鱼是用绿线画成的,但在现实中,并不存在把人体同它周围的空气分隔开来的线条。这类线条是感知符号。我们的大脑通过感知一个区域(人体)与另一个区域(空气)之间的边界,将物体与其周围的一切分开。

线条本身也可以传情达意。朱迪·普法夫(Judy Pfaff)热情奔放的装置作品《圈啊圈》(*Cirque, Cirque*, **4.3**)几乎完全由钢管和铝管制成,它们在空中"画"出美妙的环形线条。普法夫希望这件装置能唤起马戏表演中高空秋千艺术家在空中翻筋斗的那种紧张感,以及夜空中流星和绕天而行的行星带给人的奇妙感。我们的目光追随着最简单的那个圈,就像登上了一列过山车,先滑过平缓的弧道,然后加速绕过急转的弯道。在观察旁边那条金色的轨道时,我们的视线不停地打转转,好似翻了一连串的筋斗。普法夫的装置为会议中心注入了活力,我们突然发现,到处都是线条——空中的大梁、栏杆和窗玻璃、巨塔的边沿。



4.3 朱迪·普法夫:《圈啊圈》。1992—1995 年。钢管和铝管、人工吹制的玻璃球及其他材料的构成品。永久性安装在宾夕法尼亚会议中心,费城。蒙艺术家本人惠允

霍珀和普法夫使用线条的方式——记录物体的边界、表现方向和运动——体现了线条在艺术中的主要功能。下面我们将更仔细地考察这些方式。

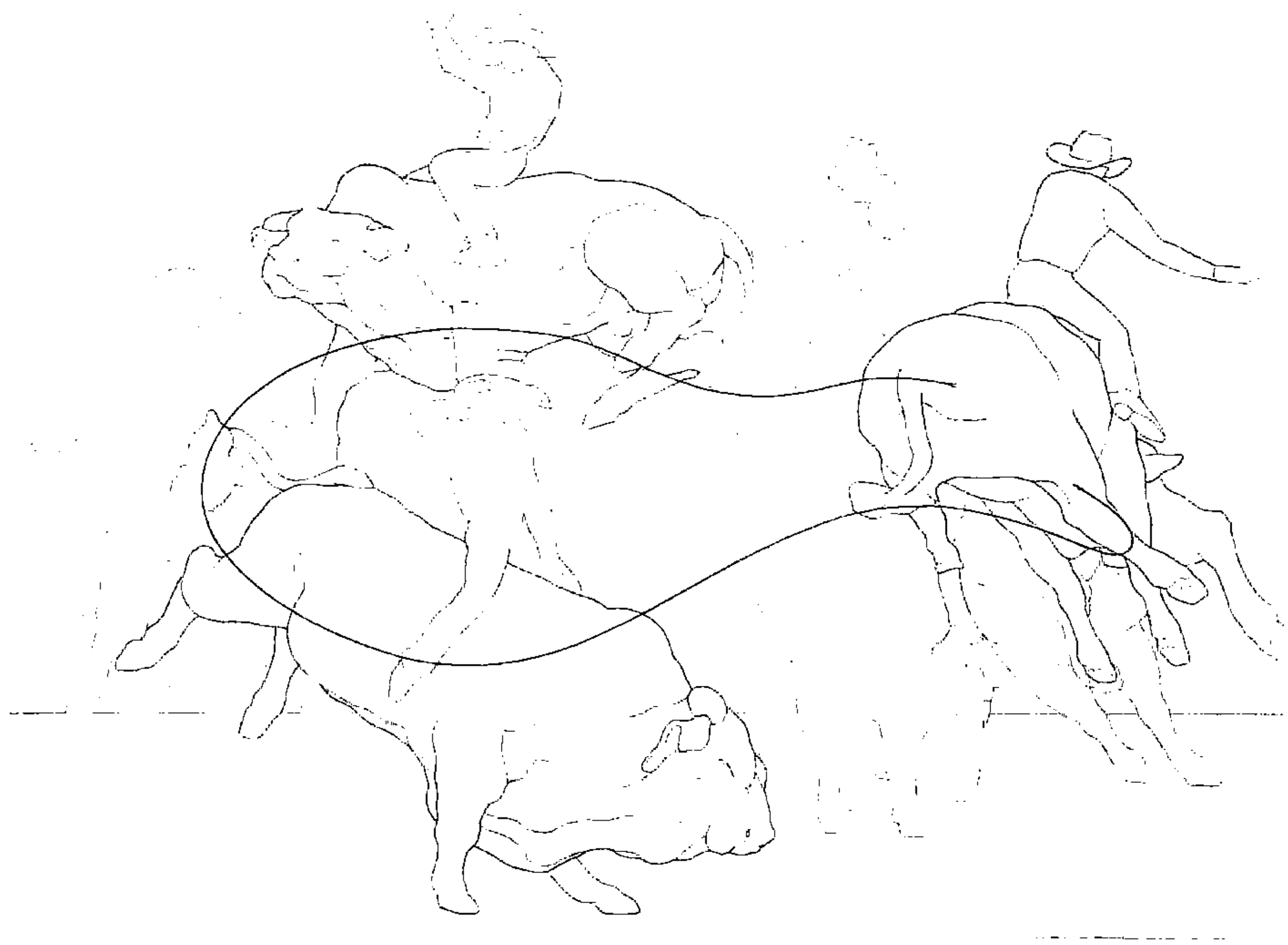
外形与轮廓

严格地讲,轮廓界定的是二维图形。比方说,用粉笔在黑板上画画时,您可能会画您所在州的轮廓图。在女服纸样上,虚线描出的是衣服各个部分的形状。但如果您准备做这件衣服,因而画了一个穿着它的人,那么您就是在画衣服的外形。外形是我们所感知的三维形式的边界,**轮廓线(contour line)**是我们所画的记录这些边界的线条。珍妮弗·帕斯特(Jennifer Pastor)用铅笔画的这幅表现牧人竞技大会上牛仔骑公牛的情景的轮廓画(**4.4**)是一组从头至尾记录骑牛全过程的素描中的一幅。她自信、平稳的线条如此娴熟地记录了人和动物的外形,以至于它们看起来像完全立体的造型。

方向与运动

在看朱迪·普法夫的《圈啊圈》中的环形线条时,我们的反应皆出于自然。我们的眼睛倾向于顺着线条看它们的走向,就像火车在铁轨上行驶。艺术家可以利用这一倾向,把我们的目光引向某个形象,或表现运动。

指向性的线条在亨利·卡蒂埃-布雷松(Henri Cartier-Bresson)这幅以一个意大利小镇为拍摄对象的照片(**4.5**)里起着重要作用。在卡蒂埃-布雷松看来,照片的成功取决于他所谓的



4.4 珍妮弗·帕斯特:《"完美的骑牛表演"流程图》第六帧。2000 年。纸上素描,34.3x43.2 厘米。蒙洛杉矶"雷根计划"惠允



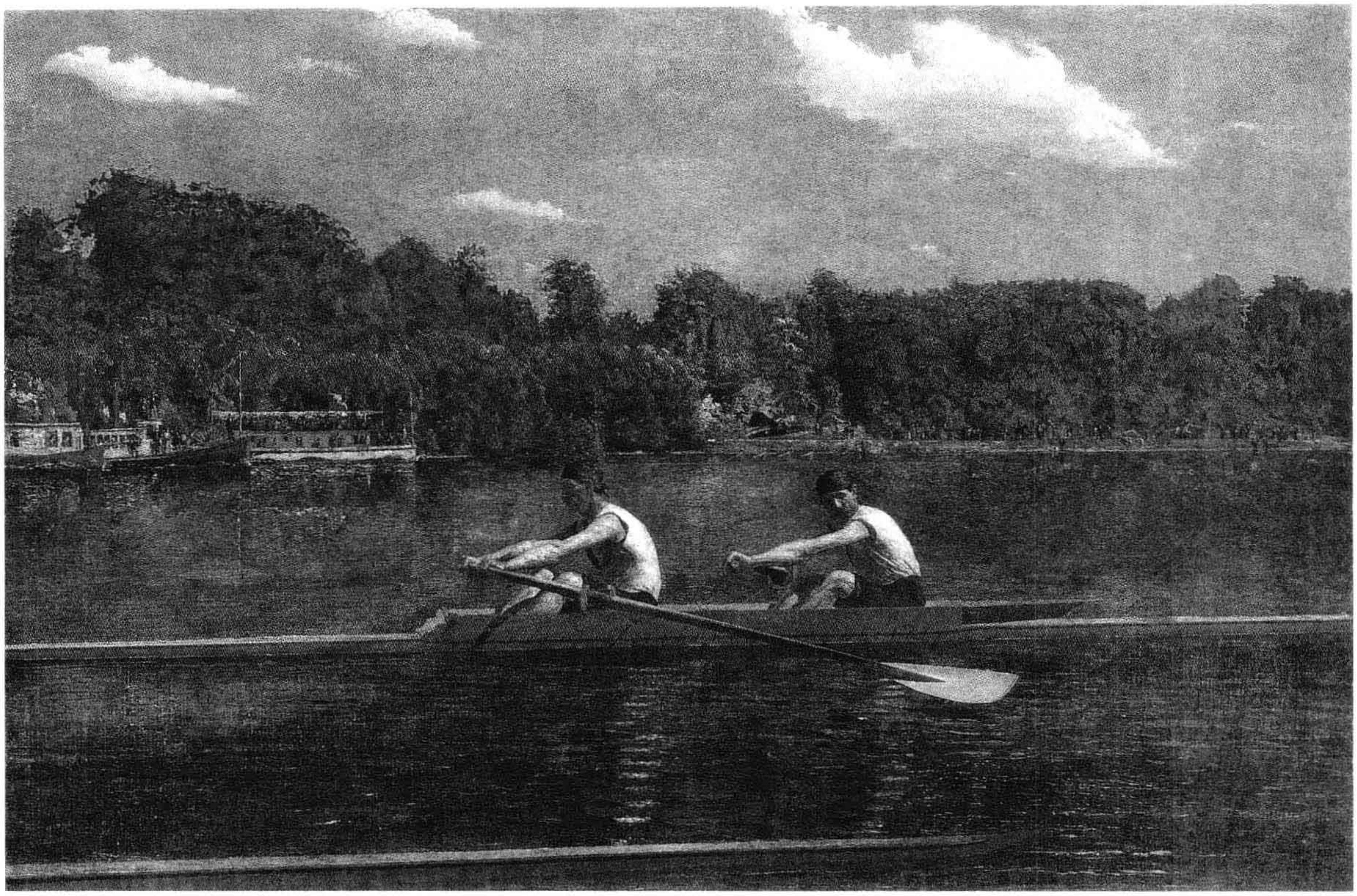
4.5 亨利·卡蒂埃-布雷松:《1951年的意大利阿布鲁齐区阿奎拉镇》。照片

"决定性时刻"。比方说,在这里,吸引他注意的可能是那名头顶一盘面包上楼的妇女。小面包跟铺路石是如此相像,以至于看起来仿佛是一块街面突然动了起来。卡蒂埃-布雷松很喜欢这样的视觉巧合,但这幅照片的决定性时刻却是在这名妇女被铁拱门的线条围在当中,形成了一幅画中画时出现的。我们的目光顺着她右方陡斜的栏杆线条滑下。其他栏杆线条则把我们的视线引向远景,在那里,一群镇民正站在露天广场上。如果没有这些铁栏杆的线条,我们就不会如此高效地通览全图,而且还可能错过卡蒂埃-布雷松想让我们注意的东西。

您也许会说,人眼最容易注意到的线是斜线。我们大都会对线条的方向作出本能的反应,这些反应与我们对重力的感受有关。平直的横线显得平和,比如地平线或熟睡的人。垂直线,比如直立的身体或拔地而起的摩天大楼,会给人一种有冲劲的感觉;它们以上伸反抗重力。但最有活力的线是斜线,这种线几乎无一例外地意味着活动。想一想沿着跑道飞奔的赛跑者或冲下山坡的滑雪者。他们的身体前倾,因此,只有向前的运动才能避免他们摔倒。艺术中的斜线也有同样的作用。我们感觉到运动,是因为线条看起来不稳定;我们有点希望它们倒下。

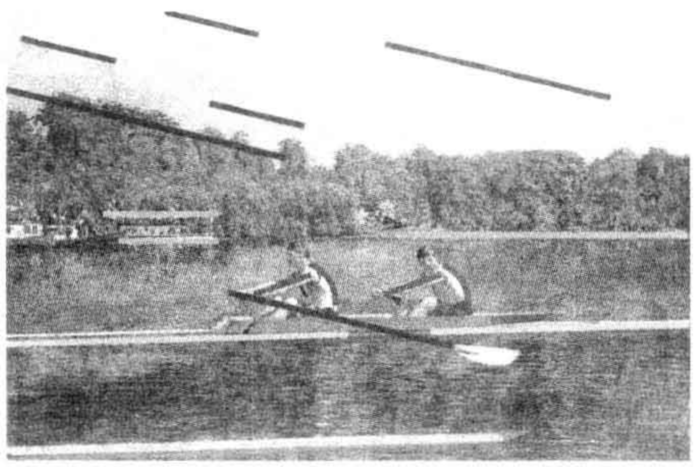
在托马斯·伊肯斯(Thomas Eakins)的《全速前进的比格林兄弟》(*The Biglin Brothers Racing*,**4.6**)中,起稳定作用的是远处的岸和岸边的船库形成的长而平静的水平线。前景处的两条船被摆在尽可能平缓的斜线上——只是稍微倾斜,但足以反映它们的运动状态。更明显的斜线存在于男人们的手臂和桨中。划船时,实际上是手臂和桨为船提供了动力。在伊肯斯的画中,它们形成的斜线提供的是视觉力量。如果您将一把尺子放在近处的桨上方,然后把它慢慢上移,您将发现,左方的树顶和空中的云都重复着跟桨一样的斜线(**4.7**)。就好像是划桨这一个动作让整幅画都动了起来。伊肯斯画中和缓的斜线完全捕捉到了双桨赛艇运动简单高效的特点:细长的船平稳而迅速地掠过平静的河面或湖面。

伊肯斯的画证明了,我们不只是把照字面上理解的那种画的线看作线条。实际上,任何线性形式都会使我们产生线条的感觉。比方说,我们可以讨论人的手臂线条或桨的线条。桨



4.6　托马斯·伊肯斯:《全速前进的比格林兄弟》。1873—1874年。布上油画,61.3×91.8厘米。国家美术馆,华盛顿

和手臂都不是线条,但它们是线性的。我们也会对边缘所形成的线条产生反应。比方说,男人们背部的白色轮廓与他们身后的暗色形成了强烈的对比,所以我们会把背部的边沿理解为线条。

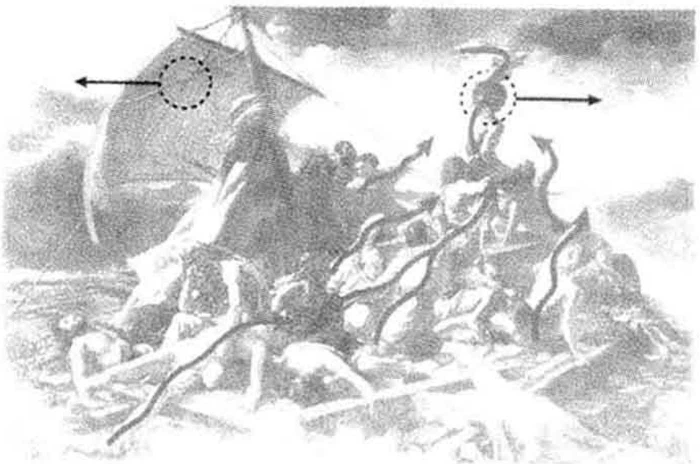


4.7　《全速前进的比格林兄弟》线条分析

伊肯斯的作品与下一幅插图、泰奥多尔·籍里柯(Théodore Géricault)的《美杜莎之筏》(*The Raft of Medusa*, **4.8**)之间在线性运动从而情感效果方面存在着巨大反差。籍里柯的作品根据的是一件真实的事情,即1816年隶属于法国政府的船"美杜莎"号在北非附近的海域失事。船上只有少数人生还,其中一部分人是靠一只木筏活下来的。籍里柯选取的是木筏上的人们发现救援船的那一瞬间。构图中几乎所有的线都是斜线。籍里柯用它们构造了两个互相冲突的关注中心,从而增强了这一场景的紧张感(**4.9**)。幸存者们扭动的四肢在光的照射下凸显出来,把我们的视线引向右上方,在那里,一个黑人的身影醒目地映在天幕上,他挥舞着衬衫,试图吸引救援者的注意。天空也映衬出了一根孤零零的绳子的轮廓,它把我们的目光向左引向深色的帆,从这面帆可以看出,风并未把幸存者们带往获救之路,而是正在使他们远离它。



4.8 泰奥多尔·籍里柯:《美杜莎之筏》。1818—1819 年。布上油画,491.2×723.9 厘米。卢浮宫,巴黎



4.9 《美杜莎之筏》线条分析

暗 线

除了实线、线性形式和边线,我们的眼睛也会注意到暗含不露的线。在日常生活中,一个常见的例子是虚线,即一连串间隔紧密、能在人脑中连成线的点。18 世纪的法国画家让-安托万·华托(Jean-Antoine Watteau)在《舟发西苔岛》(*The Embarkation for Cythera*,**4.10**)中构造了一条虚线,排列在这条虚线上的是一对对情侣。我们的眼睛从右边那对坐在地上的恋人开始,循着一条先弯曲成平缓的"S"形、然后跟着小爱神们一道消失在薄雾迷蒙的天空中的线看过去(**4.11**)。西苔岛是神话中的爱情岛。华托专画贵族男女聚在林木茂盛之地玩恋爱游戏的风雅场面。这些场景常常像此画一样带有一丝淡淡的忧伤。

在具象艺术中,我们在生活中所听从的那些带有指向性的暗示可以产生暗线。当一个人在街角停下往上看时,其他行人也会停住脚步,顺着视"线"往上看。当某个人伸出一根手指时,我们会下意识地看向它所指的方向。华托在这幅画里也用到了这些暗线。在看画的过程中,我们最终被最右边的维纳斯像吸引过去。要不是她那条伸出的手臂,我们就会被"卡"在那儿了,因为这条手臂把我们的注意力引向了下方的第一对情侣,他们是这个弯弯曲曲的队

伍的起点。此外，大多数情侣都注视着彼此，但最惹眼的凝视都是对着右方的，那名在坡顶转身看着身后那对恋人的女子尤其如此。情侣们向岸边的优雅进发因为不时地受到向后张望的目光的拉扯而减缓了前进的势头，而眼睛追随着他们的我们也被轻轻地向后拉。正是这一点给此画添加了些微伤感的气氛，勾起了众多学者的好奇心：这些情侣是在前往爱情岛呢，还是正在离开它？

图形与体块

图形(shape)是一种二维形式。它占据着一定的区域，有可识别的边界。边界可利用线条(铅笔在白纸上画出的正方形)、质地的改变（割过的草坪当中一块未经修剪的方形草地)或颜色的变化(红衬衫上的蓝色圆点花纹)创造出来。**体块(mass)**是一种三维形式，它占据着具有一定体积的空间。我们说土块、山体、建筑体。

构成比尔·里德(Bill Reid)的巨型雕塑《乌鸦与人类的诞生》(*The Raven and the First Men*, **4.12**)的体块所占空间的体



4.11 《舟发西苔岛》线条分析

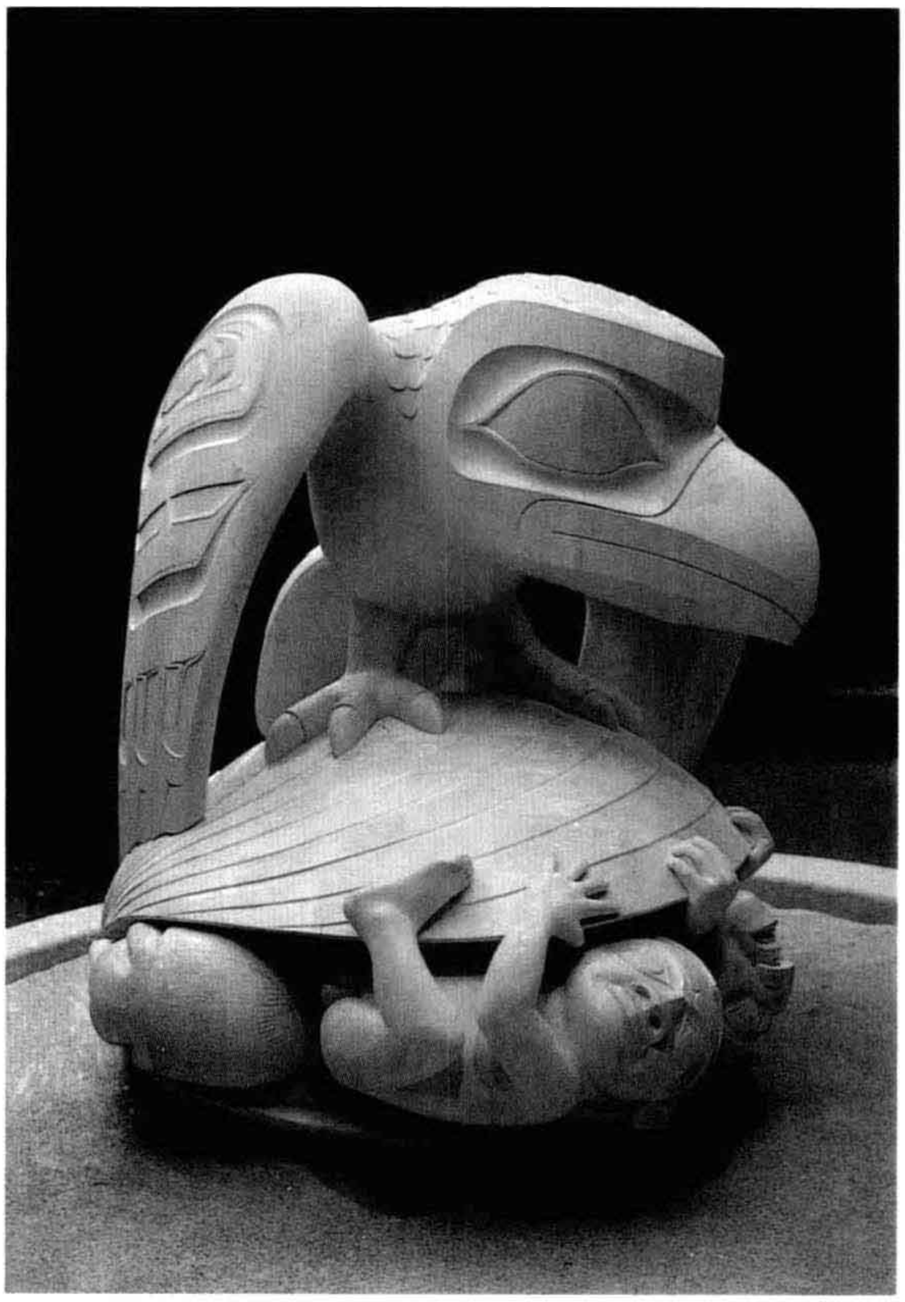


4.10 让-安托万·华托：《舟发西苔岛》。1718—1719年(？)。129.1×194厘米。夏洛滕堡，全国宫殿和园林管理总局，柏林

积相当可观！这件作品由杉木板制成，刻画的是太平洋西北岸的海达族的创世故事所描述的人类诞生的情景。巨鸟是一位名叫乌鸦的神人，是他发现最早的人类躲在一个蛤壳里并劝他们钻出壳来、走向世界的。这张里德雕塑的照片向我们展示了光影是如何显出体块的三维形式的，它能让我们明白雕塑何处鼓出、何处缩进，何处凹下、何处凸起。但我们无法仅靠一幅平面图像充分了解体块。我们必须亲自绕着它走，或用摄像机镜头对准它慢慢地转圈，才能对它的形式有完整的了解。

与《乌鸦与人类的诞生》不同，埃米·怀特霍斯（Emmi Whitehorse）的《吟唱歌手》（*Chanter*，**4.13**）中依依稀稀、影影绰绰的图形完全呈现在了书页上。作为一名纳瓦霍艺术家，怀特霍斯的灵感部分来源于千百年以前她所生长的地区的山崖上雕刻的标记和符号。《吟唱歌手》中的图形似乎在背景上若隐若现。其中一些由线条勾勒而成，另一些则通过颜色或明度的变化显露出来。还有一些图形只是暗含在画中——显出了部分形状，促使观众开动脑筋进行完形工作。

图形和体块可分为两大类：几何的和有机的。几何图形和体块近似于几何学上有名称的规则形和体，如正方形、三角形、圆形、立方体、锥体和球体。有机图形和体块是不规则的，就





4.12 （左）比尔·里德：《乌鸦与人类的诞生》。完成于 1983 年。黄色雪松板，高 188.6 厘米。人类学博物馆，不列颠哥伦比亚大学，温哥华

4.13 （右）埃米·怀特霍斯：《吟唱歌手》。1991 年。画布衬底纸上油画，99.4×71.1 厘米。圣路易斯艺术馆

像自然界的生物。构成里德雕塑的体块是有机的，而怀特霍斯在画中同时使用了几何图形和有机图形。比方说，左上方抽象的蓝鸟是有机图形，而右上方用白线勾勒的倒过来的房屋状图形是在三角形上面加上长方形，所以是几何图形。

我们感知图形的方式是：在大脑中把图形同其周围的环境分离开来，使之显得清晰连贯。我们称这种关系为图与底。**图（figure）**是我们分离出来作为观察焦点的图形；**底（ground）**是图周围作为衬托的视觉信息，即背景。在《乌鸦与人类的诞生》的照片中，我们不费吹灰之力就可以看出，雕塑是主图，而照片的其余部分是底。另一方面，在《吟唱歌手》中，情况就不总是那么清晰明了了。比方说，左上方那只深蓝色的鸟的轮廓与浅色底截然分开，但就在它下方，浅色底变成了一个图形。整幅画中，图与底交相更替、互相渗透，营造了流畅的空间感和梦幻般的氛围。

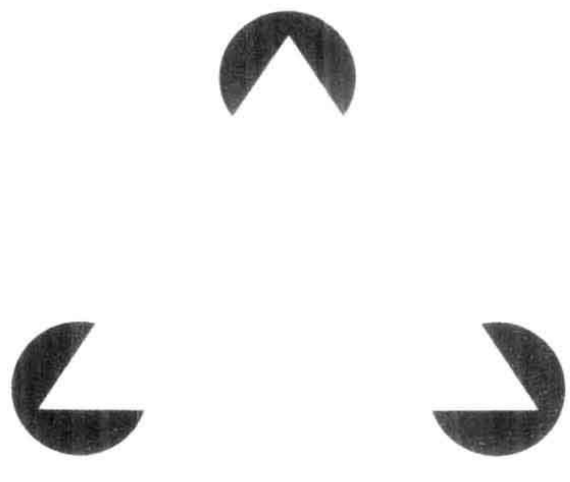


4.14 梯形回纹圆盾。阿兹特克，1521年以前。羽毛，直径70.2厘米。符滕堡州立博物馆，斯图加特

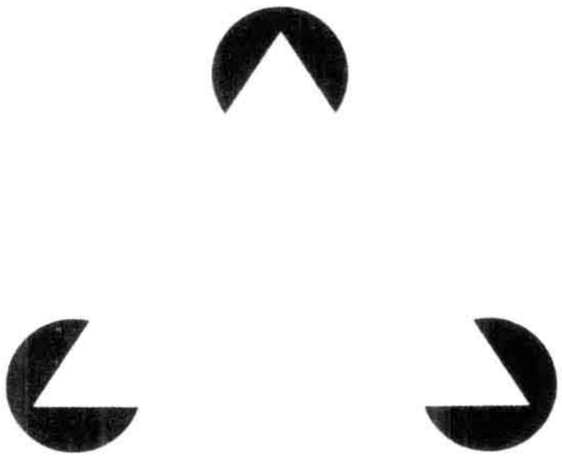
接下来要用图例来说明的阿兹特克羽盾给我们提出了又一个视觉谜题（**4.14**）。作为军官的军阶标志，它既可被看作深色底、浅色图，也可被理解成浅色底、深色图。如果您把一张透明纸蒙在图上，观察浅色图形的轮廓线，您会发现自己已自动地把深色图形也抽取了出来。事实上，任何一个在有限的二维平面上建立的图形都会产生另一个与之互补的图形。这是因为平面本身就是一个图形——盾是圆形，《吟唱歌手》和《乌鸦与人类的诞生》的照片是长方形。因而，任何二维图像同时也都是一套连锁互扣的图形。被我们视作图的图形叫**正形（positive shape）**；作为底的图形是**负形（negative shape）**。比方说，在里德雕塑的照片里，负形出现在鸟翼和鸟身之间。艺术家要学会在作品中对正形和负形投以同样的注意力，而我们如果也能培养这个习惯，就能成为更好的观众。

暗　形

图**4.15**中有三个黑色的圆，每个都被挖去了一个楔形的角，但我们大多数人最先看到的是一个浮起的三角形。我们的大脑立刻将这一视觉信息理解为一个整体——即使这个整体并不存在！通过这类视觉之谜，心理学为艺术家千百年来的一种本能行为，即利用暗含的图形来统一构图提供了一个科学的解释。在《草地上的圣母》（*The Madonna of the Meadows*，**4.16**）中，拉斐尔（Raphael）将圣母马利亚、幼年施洗约翰（左）和幼年耶稣（右）三人聚在一起，因此我们把他们视作一个单一的、呈三角形的整体。马利亚的头部规定了三角形的顶点，施洗约翰是左下角。右下角是马利亚露出的一只脚，我



4.15 不存在的三角形



4.16 拉斐尔《草地上的圣母》。1505年。板面油画，113×87厘米。艺术史博物馆，维也纳



们的目光之所以被它吸引，是因为它的白皮肤与周围的暗色形成了对比。如果您把一只手指放在这只脚上，暗含的三角形就远没有那么确定了，尽管马利亚的红色和蓝色外袍使它得到强化也是事实。

正如艺术家利用暗线的协助，把我们的视线引向作品的各处，他们也用暗形来营造秩序感，所以我们会觉得艺术品是一个统一、和谐的整体。

光

在我们的远古祖先看来，光似乎极为神奇，以至于太阳常被想象成一名男神，月亮则被认为是一个女神。如今我们知道，光是一种辐射能，而且我们已学会利用电来发光，但我们日常所体会到的光丰富的属性和效果却同样不可思议。

当代艺术家詹姆斯·特里尔（James Turrell）的作品让我们更强烈地意识到光在地球上的存在。在他的创造中，有一种被他称为“天空间”的天窗，从这个经过精心设计的孔洞望出去，天空一览无遗。这些年来，特里尔已创作了数个“天空间”，包括图中的这一个（**4.17**），它位于

他与建筑师莱斯利·K. 埃尔金斯一同为得克萨斯州休斯敦市的一个贵格会团体设计的一座会所之中。这个朴素的白色房间里只面对面地摆放着一些栎木长凳，它是一个不确定的空间，在此，人们可以体会到光所具有的精神觉悟的象征意义，因为贵格教徒正是把精神觉悟称为“内心之光”。这个“天空间”是嵌在弯曲的白色天花板上的一个12英尺见方的开口。在特里尔的指示下，原本在屋内可通过这个洞看到的高过屋顶的树枝被砍掉了。由于不存在这类充当“图”的视觉信息，天空不再是“底”，因此，它也不再显得遥不可及。一个正方形的明亮色块似乎悬浮在我们近旁，有时甚至进入了屋内，特里尔把这种视觉效果称为“拉低天幕”。隐藏在天花板底部边沿的人工照明设备也为制造这一效果作出了贡献，它们使天花板看起来似乎脱离了墙体，就好像也飘浮了起来。



4.17 詹姆斯·特里尔：栎树贵格会会所，休斯敦，2001年

间接表现的光：在二维艺术中塑造体块

特里尔的艺术会使人迷惑，因为它削弱了光所起的最基本的作用，即帮助我们认识形式和空间关系，从而向我们揭示物质世界的面貌。在曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃（Manuel Alvarez Bravo）的摄影作品《三王来拜》（*The Visit*，**4.18**）中，我们能对后墙的质地和构成身着法衣的雕像的体块有所了解，是因为光影**塑造（model）**了它们，或者说赋予了它们三维外观。我们在照片里没有看到光源，但我们从影子落下的方向推断，它的位置靠右，雕像几乎是正对着它。

黑白胶片把原始场景的色彩置换成了相应的**明度（value）**，即浅色调和深色调。比方说，我们看得出来，雕像的披风颜色比法衣深，即使我们不知道这是哪两种颜色。明度存在于从白（最高明度）到黑（最低明度）的不间断的连续色谱中。为了方便起见，我们常把这个色谱简化为一个标尺，一个均等的感知等级序列。这里的明度尺（**4.19**）从黑到白分为九级（包括两个端点）。我们的眼睛比胶片更敏感，能够辨别更多、更细微的明度种类。尽管如此，我们还是靠了黑白摄影，才能毫无困难地领会这样一种观点：我们所见的五彩缤纷的世界还能用深浅色调来表现，每一种颜色也都能依据其明度来说明。



4.18 （右）曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·布拉沃：《三王来拜》。1935 年。明胶银版照片，16.8×23.8 厘米。创新摄影中心，亚利桑那大学，图森

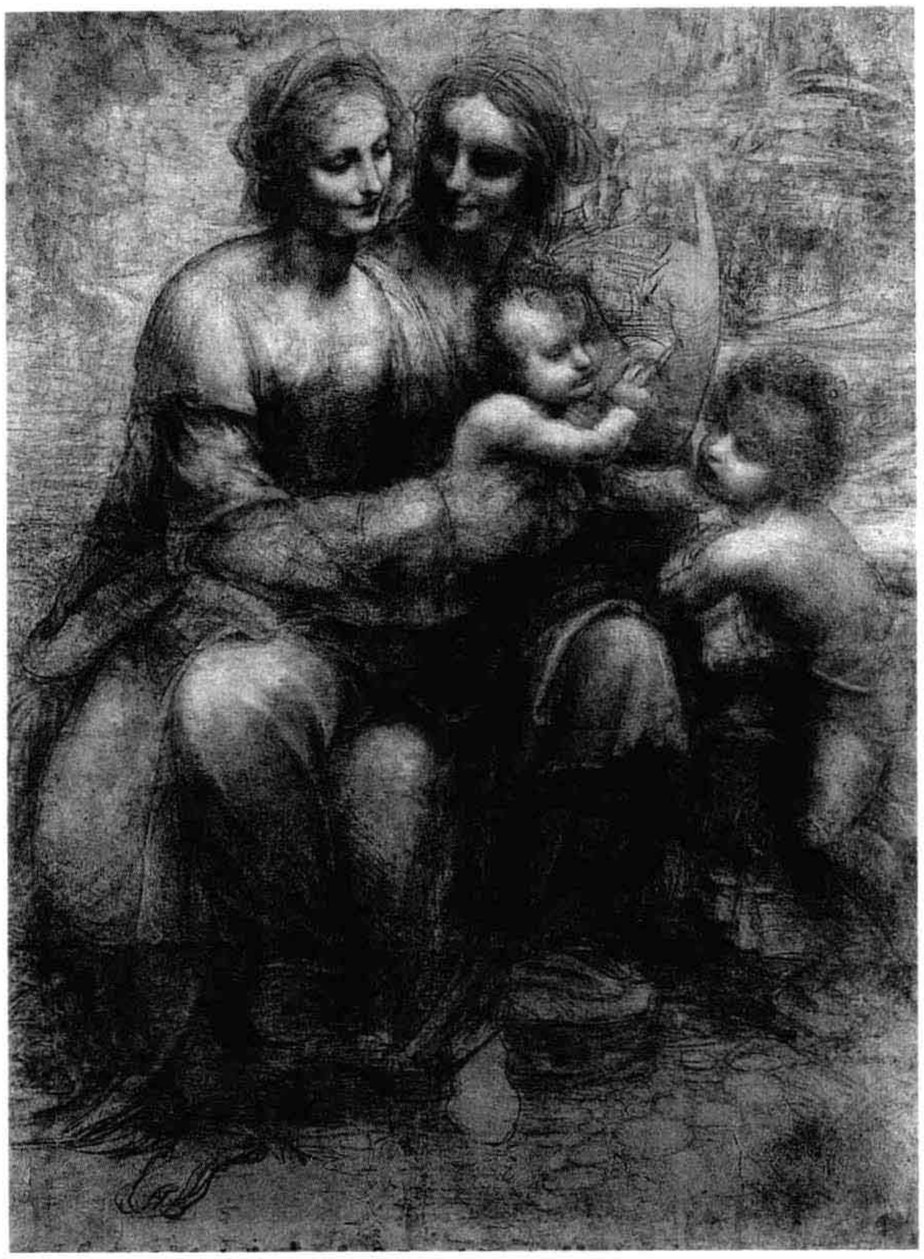


4.19 （下）灰度尺

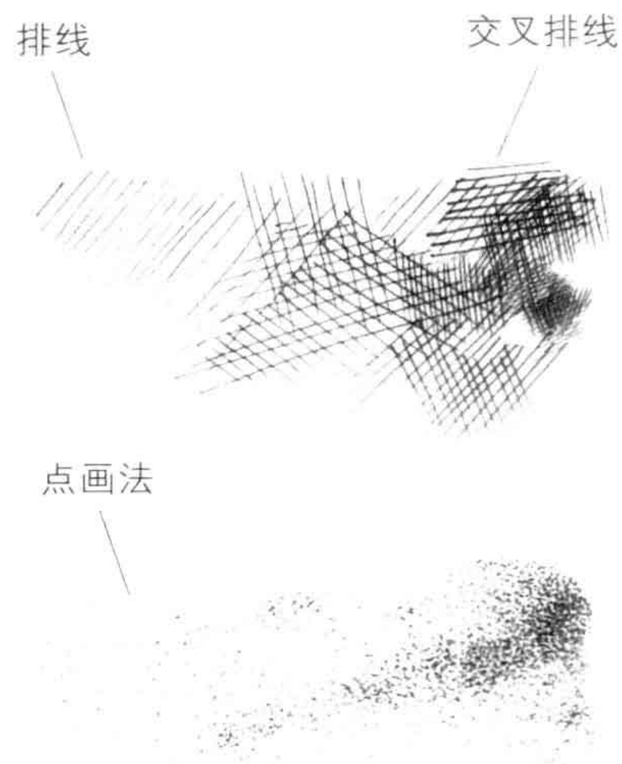
图中从高到低为：白、高亮、亮、低亮、中间色、高暗、暗、低暗、黑

摄影可以很容易地说明明度是如何塑造我们的眼睛所看到的体块的。但摄影是 19 世纪中叶才发明的。远早于那个时候，欧洲的画家们就已对利用明度在二维作品中塑造体块产生了兴趣。这种名为**明暗对照法**（**chiaroscuro**）的技法是在文艺复兴时期由意大利的画家们发现并改进的，这个意大利语名称的意思是明和暗。有了明暗对照法，艺术家就可以运用明度——亮部和阴影——来记录自然界中的光影对比，正是这种对比塑造了我们眼中的体块。明暗对照法的大师之一是列奥纳多·达·芬奇。他未完成的素描《圣母子、圣安妮与施洗约翰》（*The Virgin and Saint Anne with the Christ Child and John the Baptist*，**4.20**）表明，他能达到令人惊叹的效果。在一张中等明度的棕色纸上，列奥纳多用炭笔画各种阴影，用白色粉笔画更亮的调子。人物像是被吹到纸上去的一样，他们沐浴在一片布满画面的柔光之中，光源既无处不在，也无处可寻。如果我们看看两个孩子的头部之间圣安妮那只抬起的手的话，列奥纳多的技巧要表现的立体感就会立即凸显出来。列奥纳多只画出了这只手的轮廓线，并没有对其进行塑造，所以它看上去是扁平的，显得很不和谐，仿佛它不属于这幅画。

列奥纳多在这张素描中使用了连续的色调，即互相均匀地渐变的明度。但只用线条，也能表现明度，而且效果惊人地丰富。在图中的这幅蚀刻画（**4.21**）中，查尔斯·怀特（Charles White）仅靠线条塑造了一个女人头部的侧面形象。怀特把纸的浅灰色作为最高明度，用**排线**（**hatching**），即成片的排列紧密的平行线，在前额或鼻翼等处表现低一级的明度。在第一层排线上交叉着加上更多组平行线，就能得到更低的明度，这种技法叫**交叉排线**（**cross-hatching**）。靠近看，这种效果似乎很粗糙，但在一定距离之外看，深色的排线经过浅色纸的平衡，形成了多个有细微差别的灰色块，这种感知现象叫做视觉混色。另一种表现明度的技法是点画法，在这种方法中，一片片小点经过视觉混色的平衡，形成了各种明度（**4.22**）。与排线一样，明度的高低取决于密度：一个特定区域内的点越多，它的颜色就显得越深。







4.20 （左）列奥纳多·达·芬奇：《圣母子、圣安妮与施洗约翰》。棕色纸上炭笔、黑色和白色粉笔，139.4×101.3 厘米。国家美术馆，伦敦

4.21 （右上）查尔斯·怀特：《无题》。1979 年。蚀刻，10.2×14 厘米。查尔斯·怀特档案保管处

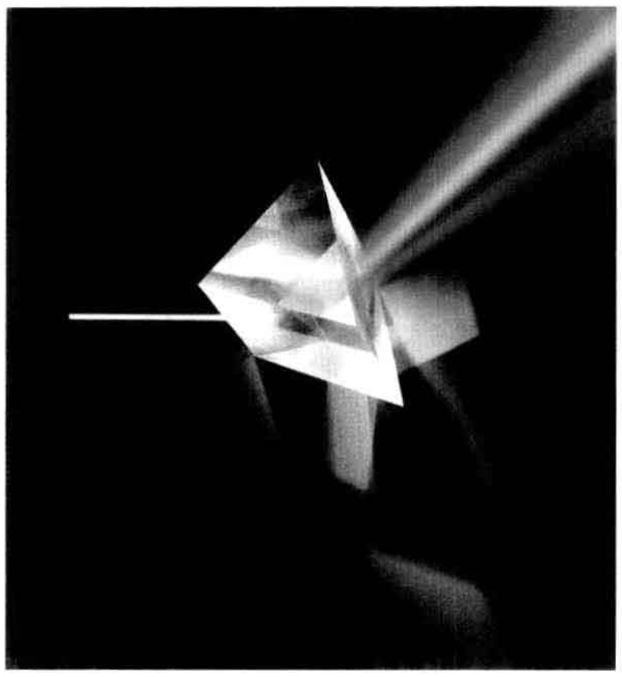
4.22 （下）用线塑造体积的技法：排线、交叉排线和点画法

色　彩

没有一种视觉元素能像色彩那样给我们那么多的愉悦，这样说大概是稳妥的。许多人都有自己最喜欢的一种颜色，并总是受到它的吸引。他们会买这种颜色的衬衫，只为了享受把它穿在身上的乐趣；或者会把房间的墙壁漆成这种颜色，只为了获得被它包围的快乐。多种研究已经证明，色彩能影响各种各样的心理和生理反应。餐馆常以红色为饰，因为据信，红色能促进食欲，从而增加食物的消费量。蓝色的环境会显著降低人的血压、脉搏和呼吸速度。在一个实验里，被试者被要求通过品尝来辨别涂成鲜绿色的普通的土豆泥。由于被这种色彩暗示迷惑，他们说不出自己吃的是什么。在加利福尼亚的一个感化中心，按照常规，狂暴的儿童被安置在一个 8×4 英尺大小的、被涂成泡泡糖的那种粉红色的单人房间里。孩子们放松了下来，变得更加平静，常常在 10 分钟之内就睡着了。所以这种颜色被称为“消极粉色”。与这些

色彩反应有关的心理机制尚不明了，但毫无疑问，色彩强烈地影响了人的大脑和身体。

色彩是光的一个应变量。没有光，就不会有颜色。色彩理论的原理解释了为什么会产生这种现象。



4.23a 被一面棱镜分解成光谱色的白光。



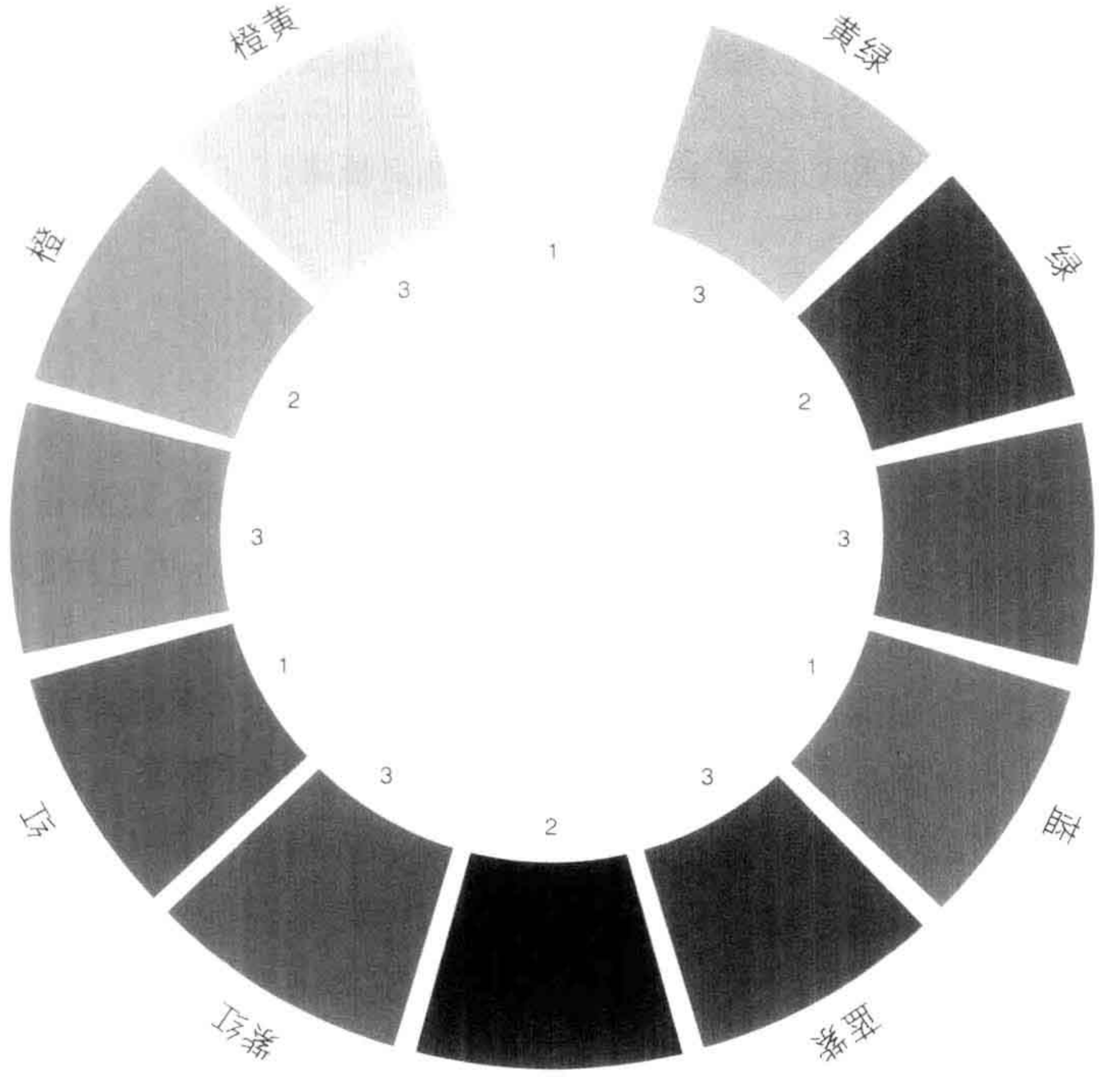
b 可见光谱色

色彩理论

我们目前的色彩理论在很大程度上可以回溯到伊萨克·牛顿爵士的实验，虽然他更出名的是在万有引力定律方面的研究成果。1666 年，牛顿让一缕阳光穿过一面棱镜，即各个面都不平行的透明玻璃体。他注意到，这缕阳光被分解或者说**折射**(**refract**)成了不同的颜色，这些颜色的排列顺序跟彩虹一样(**4.23**)。他又立起第二块棱镜，发现可以把这些彩虹色重新合成为最初那缕阳光那样的白光。这些实验证明，色彩实际上是光的成分。

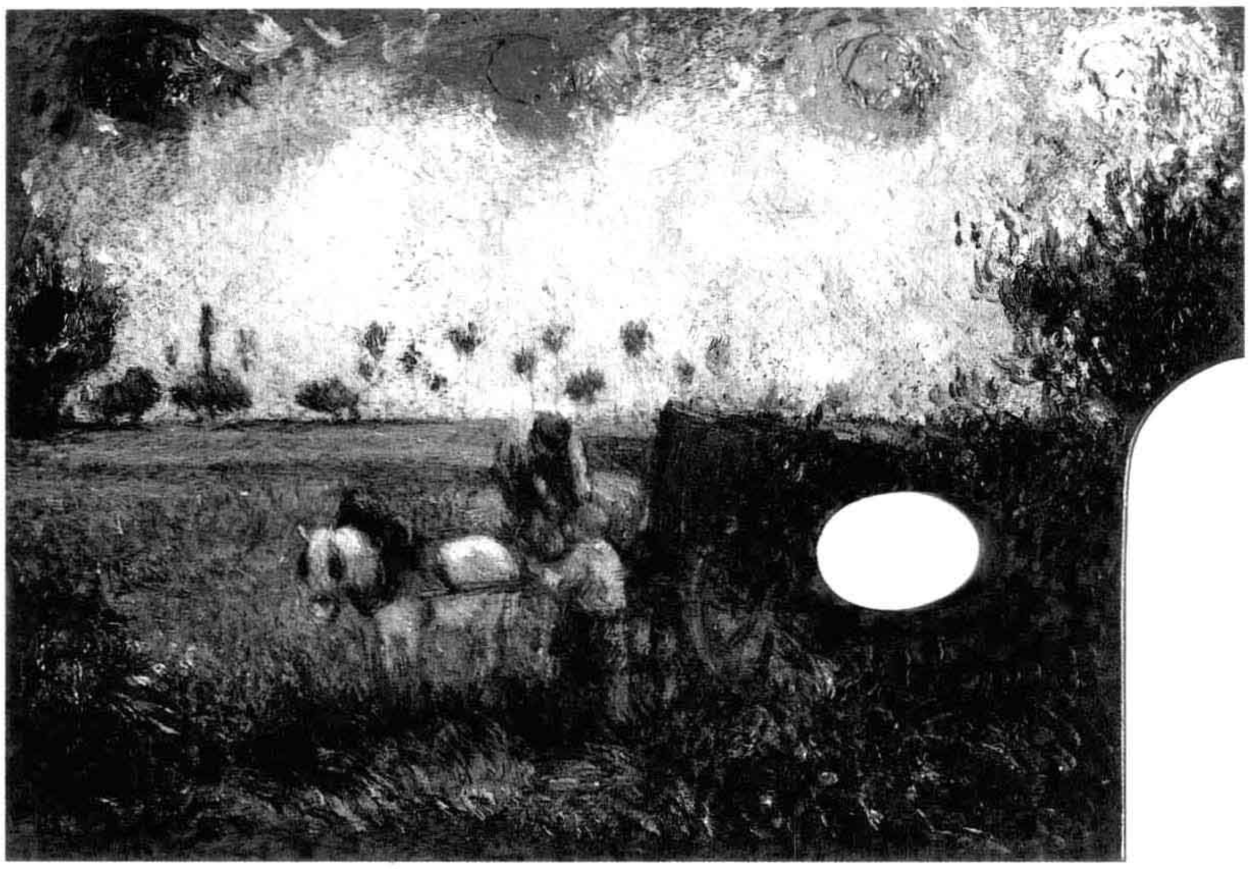
事实上，所有的颜色都从属于光，任何物体都不是本来就有颜色的。您可能拥有一件红色衬衫、一支蓝色钢笔和一张紫色椅子，但这些物品本身是无色的，也没有属于自己的颜色。我们所感觉到的颜色是反射光线。比方说，当光照在红衬衫上时，衬衫吸收了除红色光以外所有颜色的光线。紫色的椅子反射紫色光，吸收其他所有光线，如此等等。人眼的生理机能和电磁波长都参与了这一过程。

如果在牛顿的棱镜所分离出的诸色——红、橙、黄、绿、蓝和紫——之外



4.24 (右)色轮

再加上过渡色紫红（彩虹中没有这种颜色），然后把这些颜色排列成一个圆圈，我们就得到了一个**色轮**（**color wheel**）。不同的理论家编制了不同的色轮，但图中的这一个（**4.24**）还是相当标准的。



4.25 卡米耶·毕沙罗：《风景画调色板》。约1878年。木制调色板油画，24.1×34.6厘米。斯特林与弗朗辛·克拉克艺术学院，威廉斯敦，马萨诸塞

原色（**primary color**）——红、黄、蓝——在色轮上的标号为数字"1"。它们之所以被叫做原色，是因为它们无法通过其他颜色调和而成（至少在理论上是如此）。

间色（**secondary color**）——橙、绿、紫——的标号为数字"2"。每一种间色都是由两种原色调和而成。

复色（**tertiary color**）的标号为数字"3"，是一种原色与相邻的间色调和的产物。比方说，把黄色跟绿色调在一起，就能产生黄绿色。

我们把色轮上橙红色一侧的颜色称为**暖色**（**warm color**），这也许是因为它们让人联想到阳光和火光。蓝绿色一侧的颜色是**冷色**（**cool color**），这也同样可能是因为它们让人联想到天空、水、影子等。

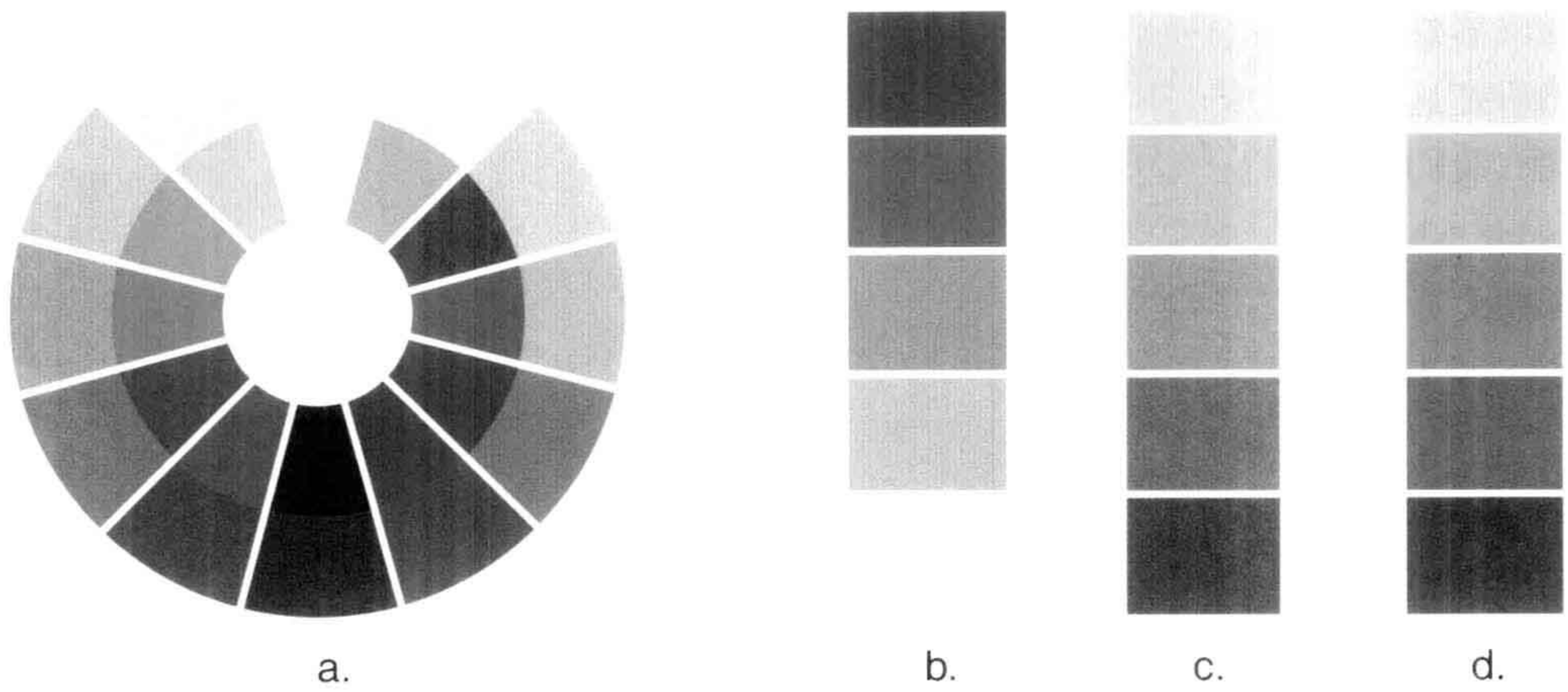
19世纪有许多科学的色彩理论发表，在尝试利用它们的研究成果方面，画家们总是行动迅速。比方说，一些画家完全停止了使用黑色，其理由是，这种颜色在天然光谱中找不到。印象派画家卡米耶·毕沙罗（Camille Pissarro）就使用他所谓的光谱选色法能达到什么样的效果给我们留下了一个别出心裁的示范（**4.25**）。"palette"指传统上艺术家用来陈放颜料的木板，但它也指他们所选的颜料种类，不管是为一幅特定的画作而选择的，还是表现艺术家个性的典型选择。在此，毕沙罗把这两种意思都表达出来了，他在木制调色板上画了一幅画，并把作画时摆开的颜料留在调色板边缘。从右上方开始，它们依次是白色、黄色、红色、紫色、蓝色和绿色。毕沙罗只用这几种颜色和它们的调和色画了一幅可爱的风景画，画中有一个农夫和他的妻子以及他们的干草车。

色彩属性

任何一种颜色都有三个属性。它们被称作色相、明度和色度。

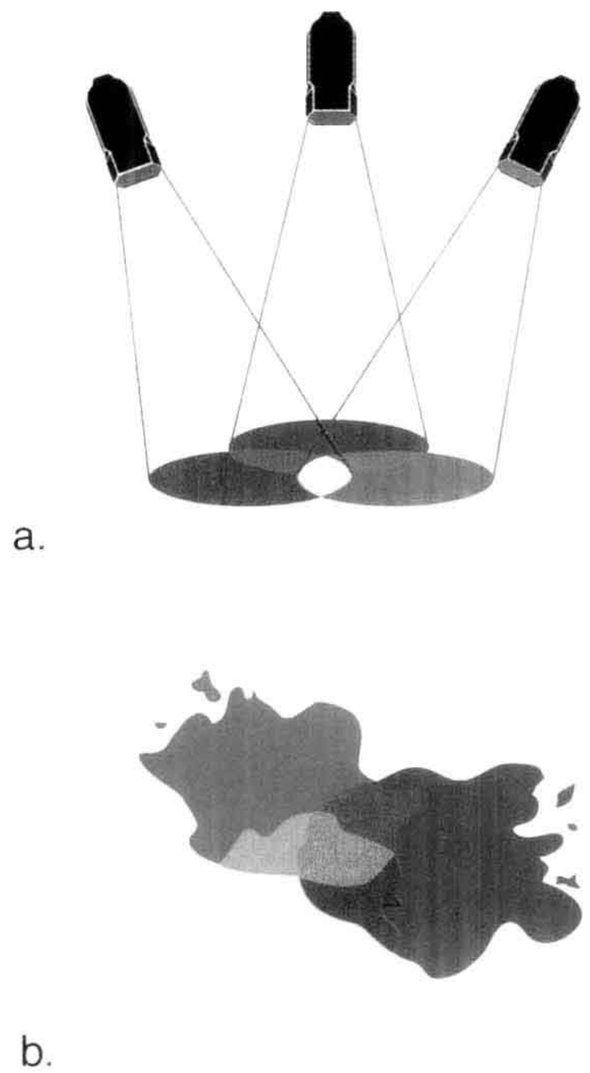
色相（**hue**）是色轮上各个颜色类别的名称——绿色或红色或蓝紫色。

再次出现的**明度**（**value**）指的是颜色相对的深浅浓淡。大多数颜色在整个明度范围内都是可识别的；比方说，我们把从最浅的粉红色到最深的栗色的每一种颜色都认作"红色"。另外，所有的色相都具有我们所知的正常明度，即我们预期色相会呈现的明度。比方说，我们认



4.26 （上）颜色的明度和色度。
a. 光谱色及与之对应的灰度尺。
b. 蓝色的几种明度。
c. 灰色的加入使橙黄色的色度逐步降低。
d. 蓝紫色的加入使橙黄色的色度逐步降低。

4.27 （下）a. 原色光及其"加法"混合光。
b. 原色色料及其"减法"混合色。



为黄色是"浅"色，而紫色是"深"色，即使它们都拥有一套完整的明度序列。图 **4.26** 展示了与灰度尺放在一起对照的色轮色相(**a**)，以及蓝色的几种明度(**b**)。

比色相的正常明度更亮的颜色被称为**淡色(tint)**；比方说，粉红色是一种淡红色。比色相的正常明度更暗的颜色被称为**深色(shade)**；栗色是一种深红色。

色度(intensity)也叫**色品(chroma)**或**色饱和度(saturation)**，指的是颜色的相对纯度。颜色可以是纯的、饱和的，就像它们在色轮上那样；或者它们可以在一定程度上变暗、变弱。最纯的颜色据说拥有最高的色度；较暗的颜色色度更低。在调配颜料或染料时，为了降低颜色的色度，艺术家会加入黑白两色的调和色(灰色)或加一点这种颜色的互补色，即色轮上正对着它的那个色相。图 4.26 显示的是饱和的橙黄色的色度先后被灰色(**c**)和蓝紫色(**d**)降低的过程。

光与色料

依照艺术家创作时用的是光还是色料，色彩所起的作用不同。正如牛顿的实验所揭示的，在光里，白色是所有颜色的总和。工作中须直接用到光的人们——如为电影制作、戏剧排演或视频拍摄的布景提供照明的照明设计师——学会了用一种"加法"来调色，即把不同颜色的光混合起来，产生更明亮的颜色。比方说，红光和绿光混在一起能产生黄光。在这种混合光里加入蓝光，得到的是白光。因此，红、绿、蓝就构成了照明设计师的三原色(**4.27a**)。

与地球上其他所有物体一样，色料让我们看到的是它们所反射的颜色。比方说，红色色料吸收了光谱中除红色以外的所有颜色。当不同色相的色料调在一起时，所形成的颜色更深、更暗，因为它们合起来能吸收更多的光谱色。所以，调和色料的过程被称为

“减法”(**4.27b**)。两种颜色在色轮上的关系越是接近互补，它们的调和色就显得越暗，因为它们会更多地减损对方在调和色中所占的分量。比方说，红光与绿光混合产生黄光，而红色与绿色色料调和，生成的却是略带灰色的褐色或呈褐色的灰色色料。

配　色

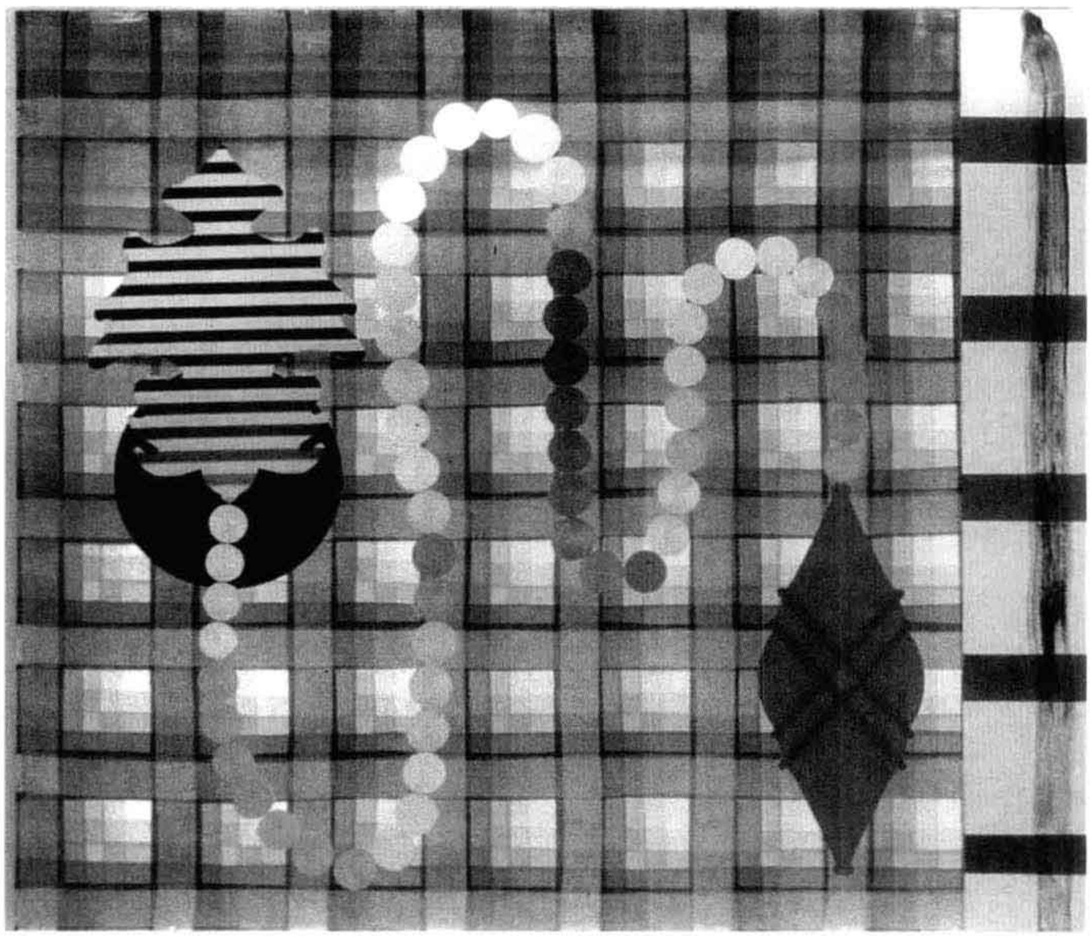
配色有时被称为色彩搭配，是在一件作品中有选择地使用两种或两种以上颜色。我们常常会认为它主要与室内设计有关；比方说，您可能会说：“我的厨房的色彩搭配是蓝色和绿色，外加少许褐色。”但配色也用于绘画艺术，虽然由于明度和色度的差异，它们更难被人看出来。

单色(monochromatic)配色由同一色相的不同变化构成，常常还包括明度和色度的差异。如果一幅画完全用红色、粉红色和栗色画成，我们就认为它是采用了单色配色。在《蓝色和金色小夜曲》(见 4.34)中，詹姆斯·惠斯勒把一片完全由深浅不一的蓝色构成的夜景展现在我们眼前。星星点点的黄色为这幅基本上为单色的作品加上了平添生气的灯火。

互补(complementary)配色要用到色轮上互相正对的颜色。最明显的配对是红与绿、紫与黄、蓝与橙。互补色对彼此的“反应”比其他颜色都更强烈。互补色块相邻甚至相近，都会使两种颜色看起来更鲜艳。此处作为图例的这幅藏画阿罗汉(佛的一种)像(**4.28**)出色地运用了互补配色。圣者袈裟上的红色和橙色在周围风景中与之形成互补关系的蓝色和绿色的衬托下显得更加艳丽，这样产生的耀眼色彩展现了圣者的精神光辉。

邻近(analogous)配色是色轮上相邻颜色，如红色、橙红色和橙色的组合。在《清晨二号》(*Madrugada 2*，**4.29**)中，斯蒂芬·马勒(Stephen Mueller)用的就是一种由蓝而绿到黄的邻近配





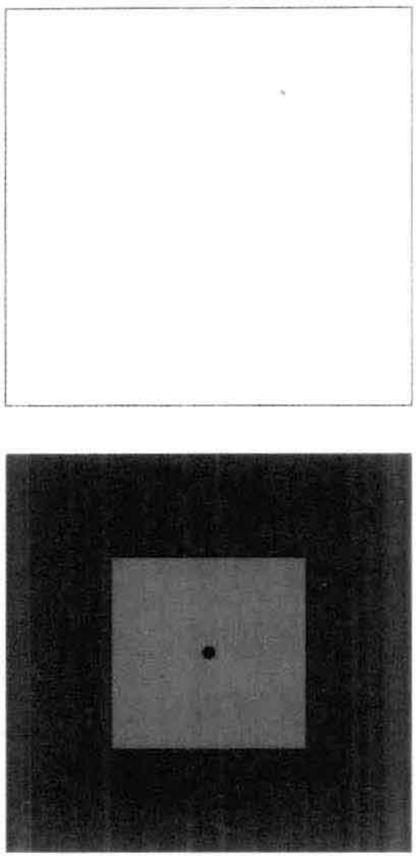
4.28　(左)《阿罗汉(可能为小路尊者)》。西藏，15 世纪中叶至末期。布面颜料、金粉，99.1×57.2 厘米。鲁宾艺术馆，纽约

4.29　(右)斯蒂芬·马勒：《清晨二号》。2001 年。布上丙烯，177.8×203.2 厘米。蒙俄亥俄州哥伦布市丽贝卡·伊贝尔画廊惠允

色。“madrugada”在西班牙语中的意思是“清晨”，特别是从第一缕微光到日出的这段时间。马勒的色彩搭配再现了这几个小时之内光的变化。

三色(triadic)配色由色轮上任意三种彼此距离相等的颜色构成。本章开头霍珀的《海边寓所》(见4.1)运用了红、黄、蓝三原色这种基本的三色配色。高更的《阿赫瓦人的种子》(见21.9)很大程度上依靠的是蓝绿、紫红和橙黄的三色配色，以及蓝绿与橙黄这两种互补色的对比。

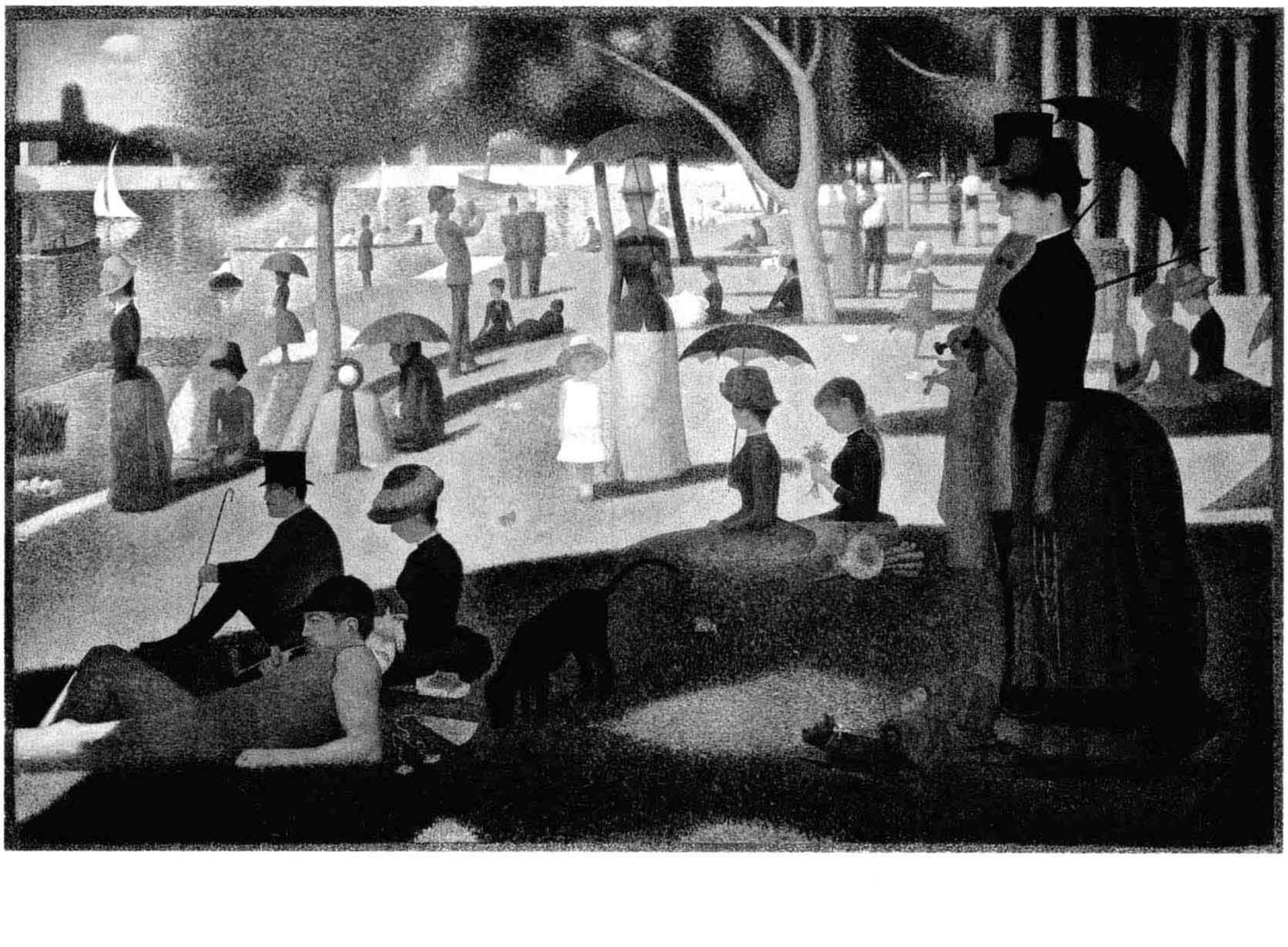
除了上述这几种，还有许多配色法得到了确认和命名。不过，艺术家们自己更倾向于一般性地谈论**限制选色(restricted palette)**创作或**自由选色(open palette)**创作。进行限制选色创作的艺术家把自己限定在几种色料及其调和色、淡色和深色的范围之内。限制选色绘画的例子请见第十七章中科普利的《保罗·里维尔》(见17.20)。自由选色绘画的例子请返回看第一章中马诺哈尔的《贾汉吉尔接受库斯罗的金杯》(见1.8)。



4.30 互补色余象演示图。盯着有颜色的正方形中央的黑点看一会儿，然后看着上方的白色正方形，不要把目光集中于一点。原来的颜色将以颠倒的顺序，朦胧地显现出来，即内正方形是蓝绿色，外正方形是红色。

色彩的视觉效果

色彩的某些使用和组合方式会“捉弄”我们的眼睛，更确切地说，是“捉弄”我们感知那些被我们的眼睛注意到的色彩的方式。一种已被我们数次提及的现象是**同时对比(simultaneous contrast)**，即互补色放在一起时显得更鲜艳。与同时对比相关的是另一种有趣的视觉效果——**余象(afterimage)**。长时间地凝视任何一种饱和色，都会使眼睛里的感受器感到疲劳。作为补偿，当被允许休息时，眼睛会把这种颜色的互补色的残留影像传送到大脑



中。您可以按照图 **4.30** 的文字说明中的提示来体验这种效果。

在 19 世纪得到系统阐述和普及的同时对比原理和余象这一视觉效果受到了当时的艺术家,尤其是印象派画家的重视。比方说,莫奈的许多画都是以互补配色为基础的,包括我们在第二章中讨论过的《瓦朗日维尔悬崖上渔夫的小屋》(见 2.5)。更巧妙的是,印象派画家在画中的阴影部分加入了附近亮部颜色的互补色,从而记录下了通过看阴影得到休息的眼睛以制造余象的方式给阴影染色的情形。在稍后出现在本章中的莫奈的《日落时分的干草堆》(见 4.52)里,干草堆的侧面被画成橙红色,而它旁边的阴影则是蓝绿色的。

一些颜色给人"前进"的感觉,另一些则给人"后退"的感觉。室内设计师们知道,如果把一张鲜红色的椅子放在房间里,它会比装上米色或浅蓝色椅套后显得更大、更靠前。因此,色彩可以显著地影响我们对空间和大小的感觉。一般来说,能产生大尺寸和前移假象的颜色具有偏暖的色调(红、橙、黄)、高色度和低明度;给人小尺寸和后退感觉的颜色具有偏冷的色调(蓝、绿)、低色度和高明度。

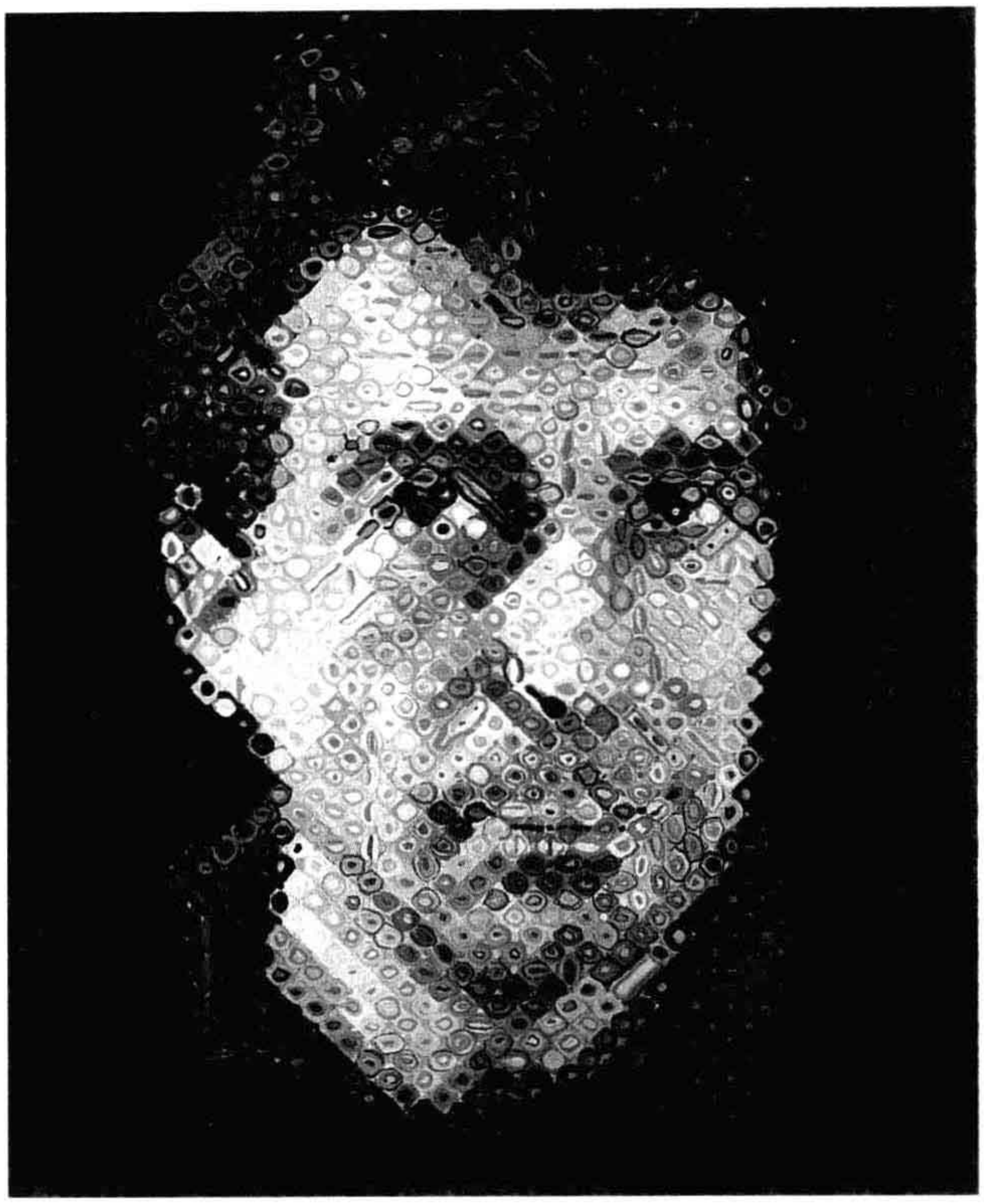
颜色可以通过光或色料来调和,但它们也能用眼睛来调和。当不同颜色的小色块紧靠在一起时,眼睛会把它们混合成一种新的颜色。这叫**视觉混色(optical color mixture)**,它是乔治·修拉绘画的一个重要特色。

修拉对他那个时代的科学色彩理论深感兴趣,他以高度的精确性来绘制油画。大多数艺术家是在调色板或画布上把颜色调出各种层次的,但修拉不这样做。相反,他的上色方法是让好几千个极小的纯色点或斑密密地排列在一起。这种方法后来被称为**点彩画法(pointillism)**。从几英尺之外看,这些点相当清晰。但随着观者的后退,它们逐渐融为一体,形成了由色调的微妙变化构成的丰富质感。这里所举的例子是修拉的杰作《大碗岛上的一个星期天》(*A Sunday on La Grande Jatte*,**4.31**、**4.32**)。与这位艺术家的大部分作品一样,它在书中的翻印效果并不好,因为色彩到了书里,就被简化成了纸上的油墨。众多垂直的人和树会让画显得死气沉沉。然而,如果您亲自去芝加哥看挂在博物馆墙壁上的《大碗岛上的一个星期天》,您就会发现,它因色彩而闪耀、颤动,因无数的小光斑而变得活跃。



4.31 (对页)乔治·修拉:《大碗岛上的一个星期天》。1884—1886 年。布上油画,207.6×308.3 厘米。芝加哥艺术学院

4.32 (左)《大碗岛上的一个星期天》细部



4.33 查克·克洛斯:《比尔》。1990年。布上油画,1.8×1.5米。蒙纽约佩斯·维尔登施泰因画廊惠允

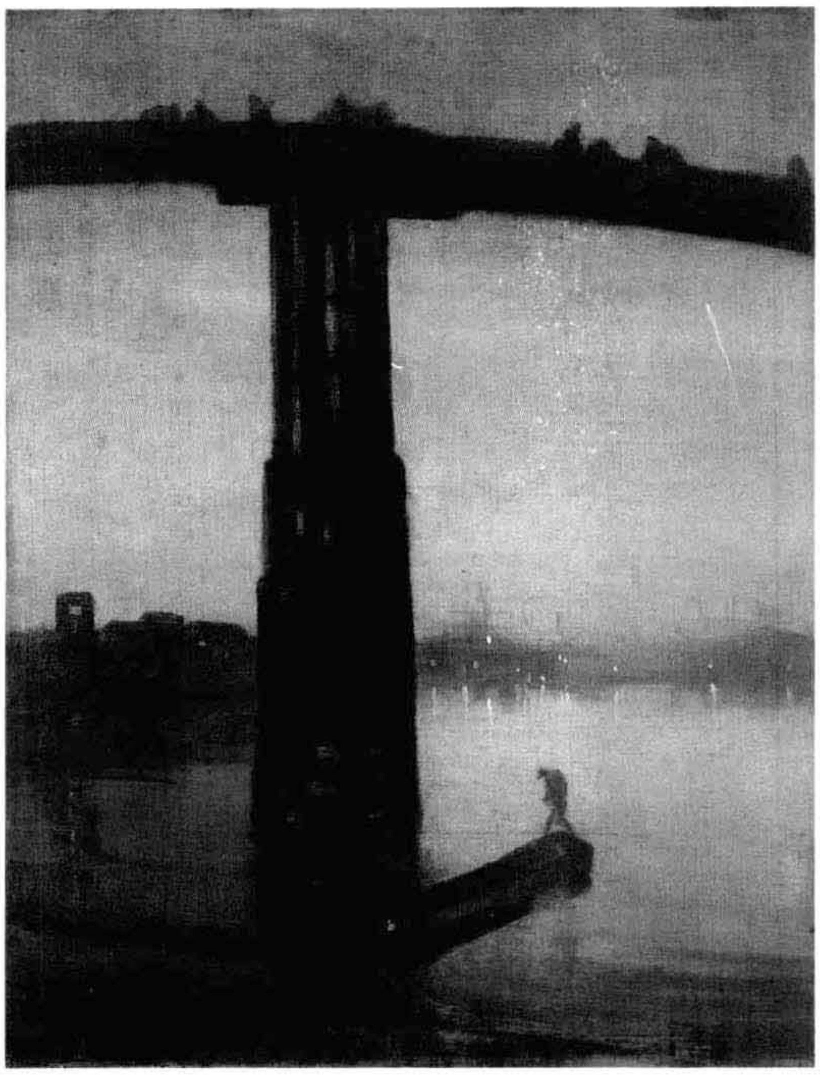
当代画家查克·克洛斯(Chuck Close)把视觉混色带向了新的极端,以此探索知觉的极限。他所选的表现对象是人的头部,说得更确切一些,是人的头部照片,通常是他认识的某个人的面部。他的工作方法是:在照片上画一个网格,然后在一块大得多的画布上画一个方格数量相同的网格。他临摹或按自己的理解描绘照片的每个方格,一次画一个,而不去理会更大的图像,把注意力完全放在了方格中的信息上。由此产生的图像是这一行为的副产品。这些年来,克洛斯在网格中使用的方格越来越大,他还试验了不同种类的符号用于填充方格。在《比尔》(*Bill*,**4.33**)中,网格是斜着设置的,每个方格都填入了用纯色随意涂抹的线、圆、点和方形。

靠近看,《比尔》比《大碗岛上的一个星期天》更不容易理解,因为它的点大得多,而且网格的每一个方格本身实质上就是一个作品。事实上,近距离地看,《比尔》最像一个由数百幅微型非具象绘画组成的巨大蜂巢。如果观者向后退,色彩就开始融合起来,一个三维形象似乎从平面里浮现出来。

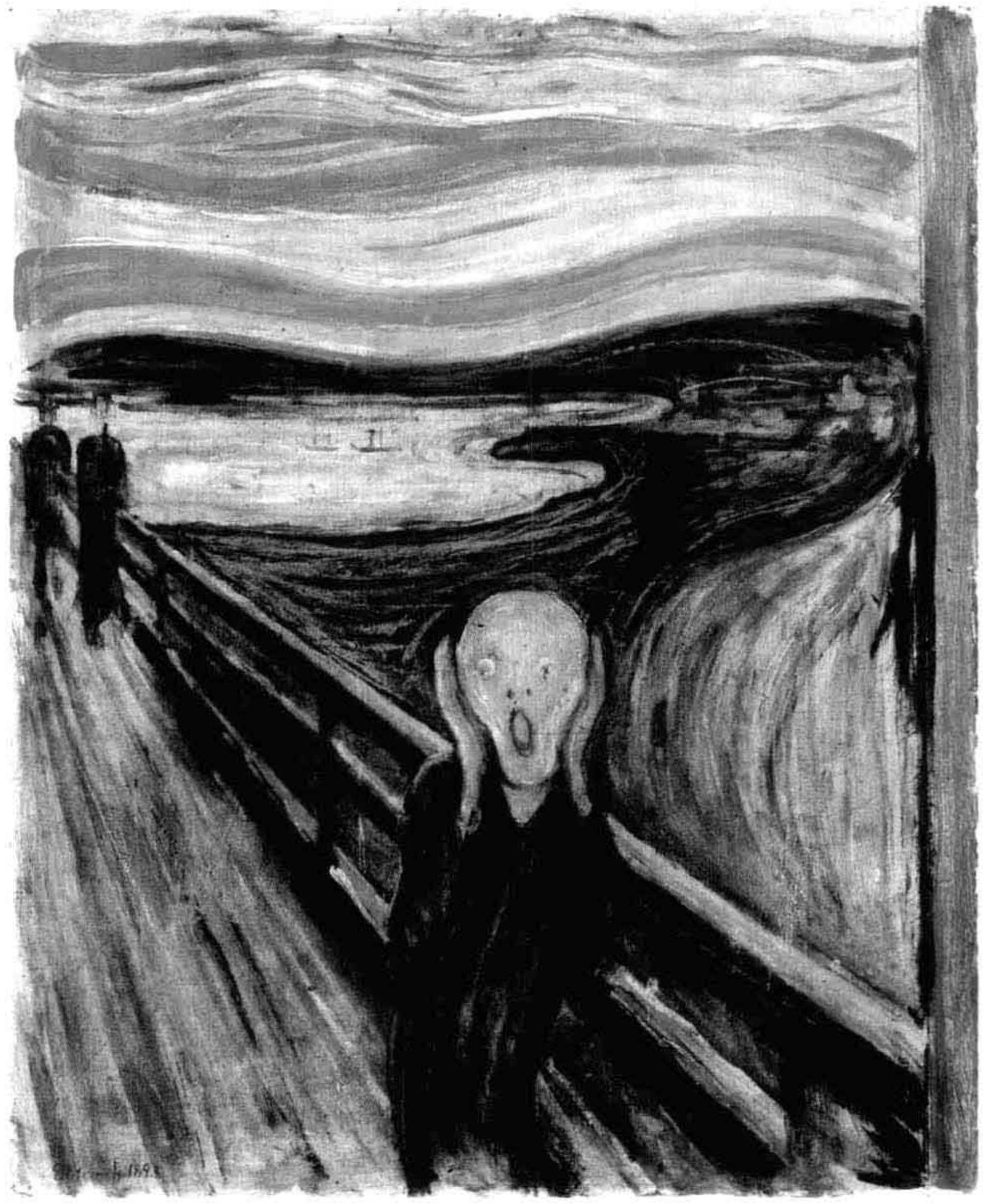
色彩的情感效果

色彩在一个如此基本的层面上影响着我们,以至于对于它会引起我们直接的情感反应这一点,几乎没有争议。但当我们试图寻找普适的原理时,麻烦来了,因为我们发现,对色彩的情感反应既受文化的制约,又具有强烈的个性色彩。对于大多数在美国长大的人来说,红色和绿色能让人产生强烈的与圣诞节有关的文化联想。但凡·高曾经创作过一幅描绘咖啡馆内景的画,画中同时使用了红色和绿色,以表现一个紧张得能把人逼疯或迫使人犯罪的环境。大多数颜色所能引起的反应种类是相似的。对德国画家弗朗茨·马尔克(Franz Marc)来说,蓝色象征着男性的精神性。作为天空和海洋的颜色,蓝色常与自由联系在一起。它是一种"冷"色,已被证明具有镇静的作用。在英语中,蓝色与悲伤有关。在印度,蓝色是秩序和稳定之神毗湿奴的专属色,但它也与女神迦梨(Kali)的黑暗和破坏力量相关联。

当詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒(James Abbott McNeill Whistler)选择蓝色作为他的《蓝色和金色小夜曲》(*Nocturne in Blue and Gold*,**4.34**)通幅使用的颜色时,他的头脑是冷静的。除了远处闪烁的焰火和水中寥落的灯影之外,这幅画完全是单色的,用的是深浅不同的



4.34　（左）詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒：《蓝色和金色小夜曲（贝特西老桥）》。约1872—1875年。布上油画，60.3×46.7厘米。泰特美术馆，伦敦



4.35　（右）爱德华·蒙克：《呐喊》。1893年。纸板上蛋彩、酪素，91.4×73.7厘米。蒙克展室，国家美术馆，奥斯陆

灰蓝色。蓝色是造成该画柔和的情感基调的主要原因，但不是唯一原因。桥墩硬朗、稳定的垂直线条，桥和地平线使人心安的水平线条，船夫的身影独立船头的景象所传达出的不言而喻的宁静感觉——这些因素在该作品的情感"温度"中也起了一定的作用。

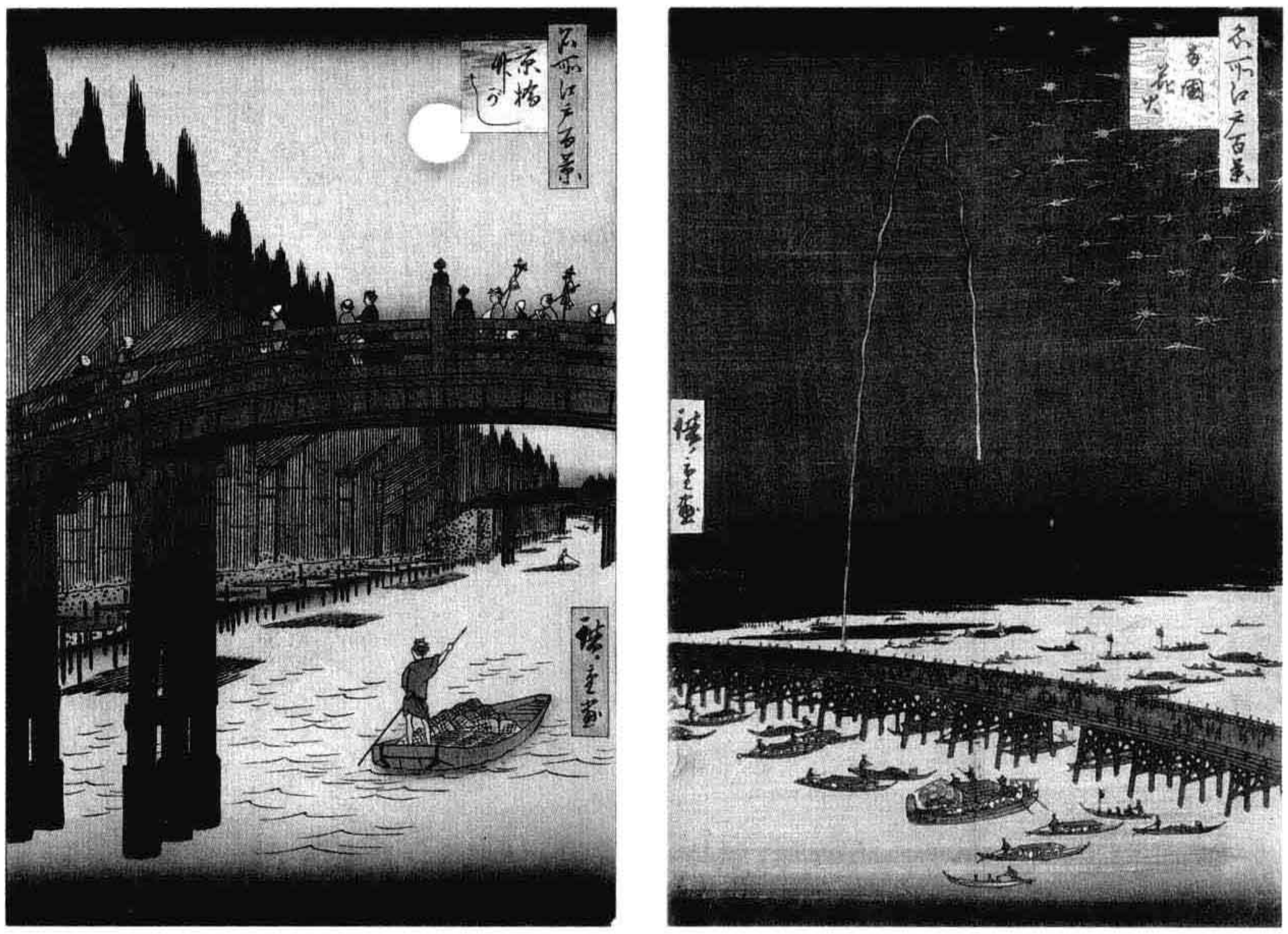
爱德华·蒙克（Edvard Munch）让人颇感难受的画作《呐喊》（*The Scream*，**4.35**）也画了一座桥，但给人的感觉却大相径庭。关于这件作品，这位挪威艺术家在日记中写道："我感觉到一声刺穿天地的尖叫……我画下了这个印象，把云画成真的血。"[1]蒙克用红色象征恐惧、鲜血和痛苦。但如果不看他的日记，我们怎样才能知道蒙克的用意并非仅仅描绘一次壮丽的日落？与惠斯勒的夜景画一样，色彩并不是独力承担整个表现重担的。惠斯勒的画以可靠的垂直线和水平线为特点，而在这里，是不稳定的斜线和快速回旋的曲线在唱主角。天际的水平线几乎完全没有了痕迹。前景处的那个人用双手紧捂着耳朵，想挡住这尖厉的声音。他的头变成了象征死亡的骷髅头，他的身体摇晃不定。与之相反，背景里的那两个行人始终无动于衷。显然，他们没有听到什么反常的声音。这尖叫是无声的叫喊，是一个灵魂的内心呐喊，它被形象化为了自然景象。

---

[1] Marilyn Stokstad, *Art History* (New York: H. N. Abrams, 1995), p. 1038.

跨文化

日本版画



安藤广重:《京桥河边的竹市》(左)和《两国桥焰火》(右),出自《名所江户百景》。1857 年。火奴鲁鲁艺术学院

像《蓝色和金色小夜曲》(《贝特西老桥》)(见 4.34) 这样的画激怒了英国批评家约翰·罗斯金(John Ruskin)。盛怒之下,他指责艺术家詹姆斯·惠斯勒把一罐颜料抛在了公众脸上。口才好且勇气过人的惠斯勒当即把罗斯金告上了法庭。让罗斯金气愤的是,此画其实根本画得不像贝特西桥。“我并不打算让它成为这座桥的一幅‘正确’的肖像画。”惠斯勒答辩道。他接着又说,这幅画画的是月光下的景色,它是一个幻梦,人们爱怎么看就怎么看,既可以觉得它别具一格,也可以认为它平淡无奇。[1]

很难说惠斯勒把法官的注意力引向他收藏的日本版画,会对他的官司有益还是有害。他的这些藏品中就包括了插图中这两幅安藤广重(Ando Hiroshige)的作品。绘有被裁去一大截的桥、孤独无伴的船夫和月光照耀下的河这些意象的《京桥河边的竹市》(*Riverside Bamboo Market, Kyobashi*) 成了惠斯勒作品的主要范本,但焰火的点子是从这位日本大师的《两国桥焰火》(*Fireworks at Ryogoku*)中引入的。

19 世纪 50 年代末, 在巴黎逗留期间,惠斯勒拜倒在日本版画的魅力之下。他绝不是唯一的一个。法国的印象派画家几乎人人都收集日本版画,而且在他们的下一代画家中,许多人也受到了这些版画的影响。为什么是版画? 为什么是在那时? 1854 年,在闭关锁国几乎超过 200 年之后, 日本重新对外开放。欧洲大陆、英国和美国马上对日本的一切产生了兴趣,但主要是巴黎的艺术家对第一种大量输入的日本艺术品——版画进行了认真的研究。在本书的其他地方,也可以看到它们的影响:玛丽·卡萨特的《同船伙伴》(21.12)、图卢兹-劳特累克的《红磨坊的“贪吃鬼”》(10.11)和埃德加·德加的《夜间咖啡馆里的女人们》(21.7)。

有趣的是,西方艺术家之所以能够如此轻松地从日本版画中借用构图观念,原因之一是,影响早已有过反方向的流动。西方的线性透视法久已为日本艺术家所知。18 世纪的版画家们甚至还创造了一个名为“浮绘”(透视画)的特殊的版画类型。到了安藤广重的时代,版画家们已完全把西方的透视融入了自己的风格,尤其是在风景画方面,这里的两个例子充分地说明了这一点。

---

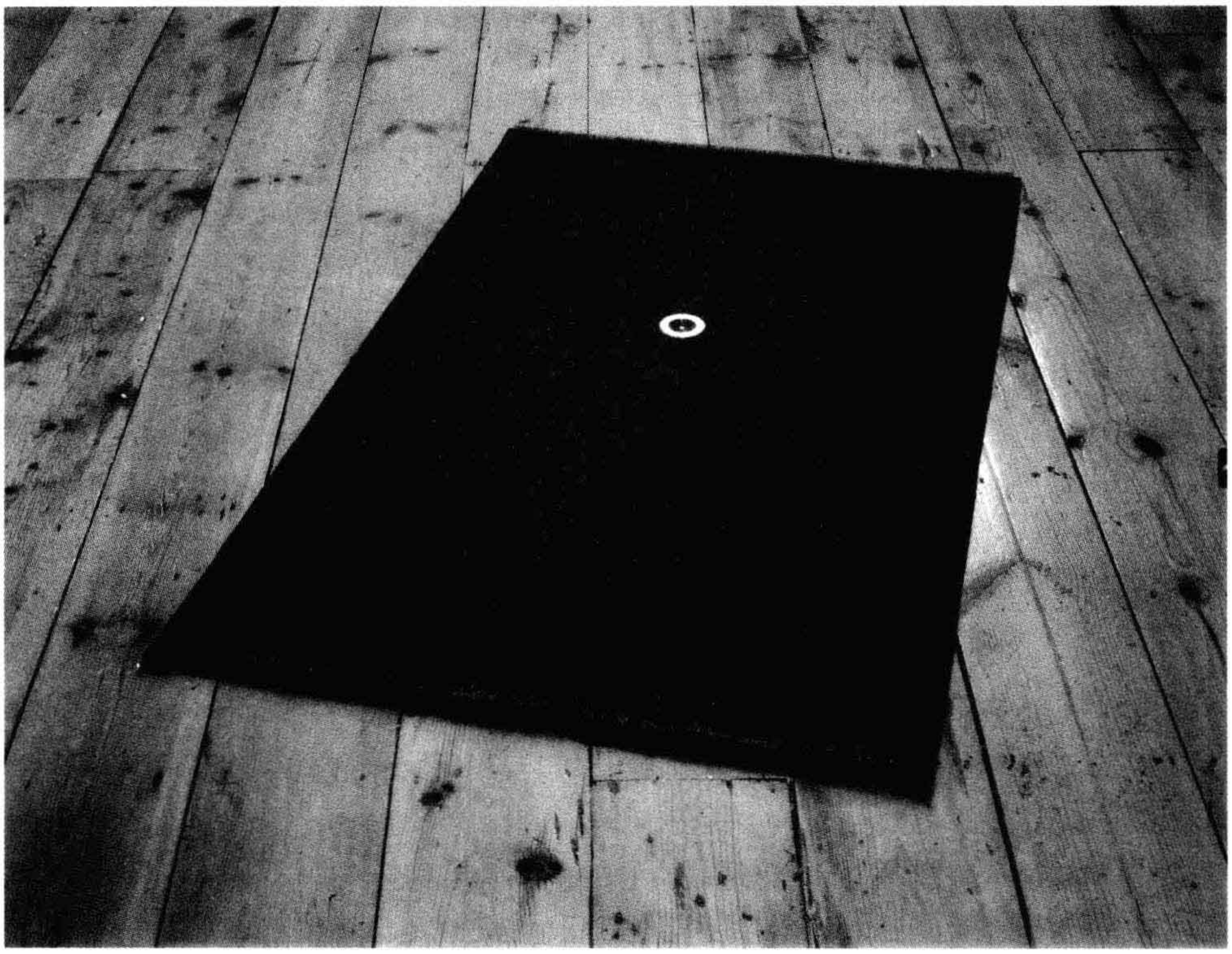
[1] John McCoubrey, ed., *American Art, 1700–1960: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1965), p. 184.

质地与图案

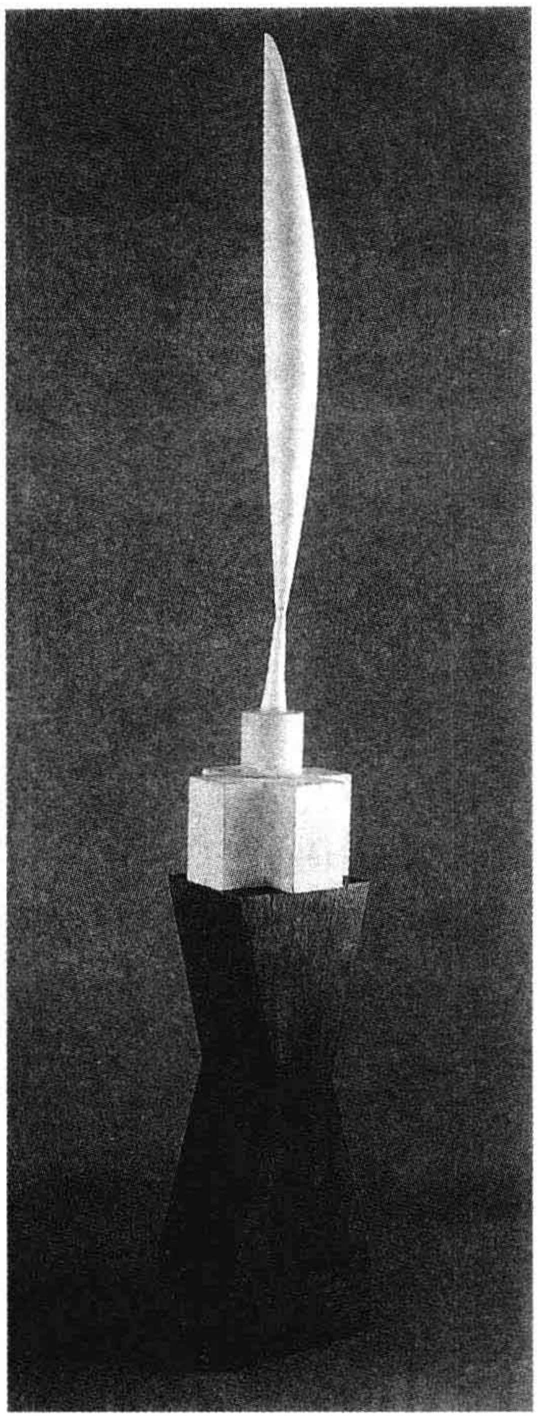
质地指表面的特性——光滑或粗糙、平滑或隆起、细腻或粗大的感觉。如果没有质地差别,我们的世界将会是乏味、无趣的。大多数人在遇见一只狗或猫时,会产生抚摸它的兴致,这部分是因为它喜欢这样,也是因为我们享受毛皮的表面在手中的触感。在安排衣着时,我们会本能地考虑质地。我们会在光滑的棉衬衣外面套上厚厚的结子花毛线衫,并欣赏这种对比。我们在周围环境的各个方面寻找这种与质地有关的趣味。几乎没人能抗拒让手指滑过大块光滑的大理石或光洁的绸缎或天鹅绒窗帘的诱惑。这就是质地的突出特点:它使我们产生触摸它的欲望。

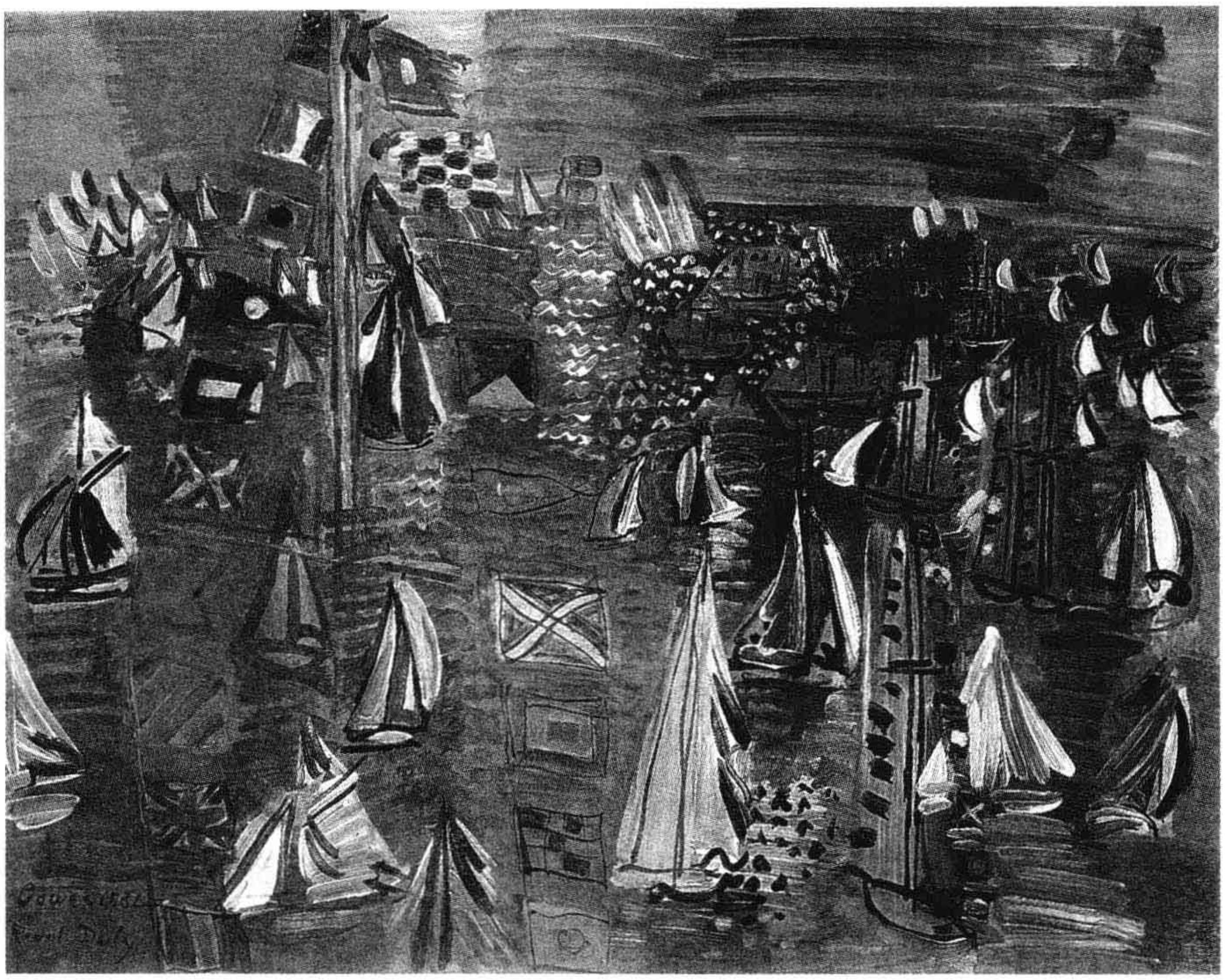
真实质地

真实质地是确实可以通过触觉感知的。然而,任何一个摸过莫娜·哈透姆(Mona Hatoum)的《礼拜垫》(*Prayer Mat*,**4.36**)的人都一定会想小心地跟它保持距离。这个"垫子"实际上是黏在一块帆布背衬上的一大片密密麻麻的铜针。哈透姆的作品参照的是穆斯林在进行个人祷告时所用的轻便的小地毯。根据要求,穆斯林必须每天朝着伊斯兰教圣城之一麦加的方向祷告五次。跟在许多街头小店都可以买到的廉价的祷告毯一样,《礼拜垫》的内部甚至还埋入了一个罗盘,以便礼拜者能正确地确定自己的方位,无论他们在世界的哪个角落。跪在这样一个垫子上会是什么感觉?把痛苦加诸自身是不是真主能以感激之情接受的一种牺牲?或者,



4.36 莫娜·哈透姆:《礼拜垫》。1995 年。镀镍黄铜钉、黄铜指南针、帆布、胶水,66.4 ×112.1 ×1.6 厘米。蒙伦敦杰伊·乔普林/怀特·丘布画廊惠允





4.37 （左）康斯坦丁·布朗库西:《空间中的鸟》。1925 年。白色大理石，高 181.9 厘米；木头和石灰石基座。国家美术馆，华盛顿

4.38 （右）拉乌尔·迪菲:《考斯赛舟会》。1934 年。亚麻布油画，81.6×100.3 厘米。国家美术馆，华盛顿

宗教本身是不是我们自愿承受的一种折磨？没有它，我们会不会过得更好？与大多数艺术品一样，哈透姆的《礼拜垫》提出的问题比它所能解答的要多。

如同其他任何一种视觉元素一样，质地可以帮助我们理解和解释作品。在布朗库西的《空间中的鸟》的这个版本（**4.37**）中，雕刻粗糙的底座支撑着一个更光滑的石灰石构件，而这个构件又成为鸟的基座。鸟是用大理石制作的，这种颗粒细腻的石头可以打磨出非常光滑的表面。质地的发展使我们感觉到雕塑的运动。木底座施加了一个有力的上推力，石灰石构件则充当了聚集能量的压缩地带，接着，大理石雕作了最后的一跃，凌空飞起。在每一个阶段，质地都变得更接近精细、远离粗糙，仿佛物质世界正在逐渐失去重量。

视觉质感

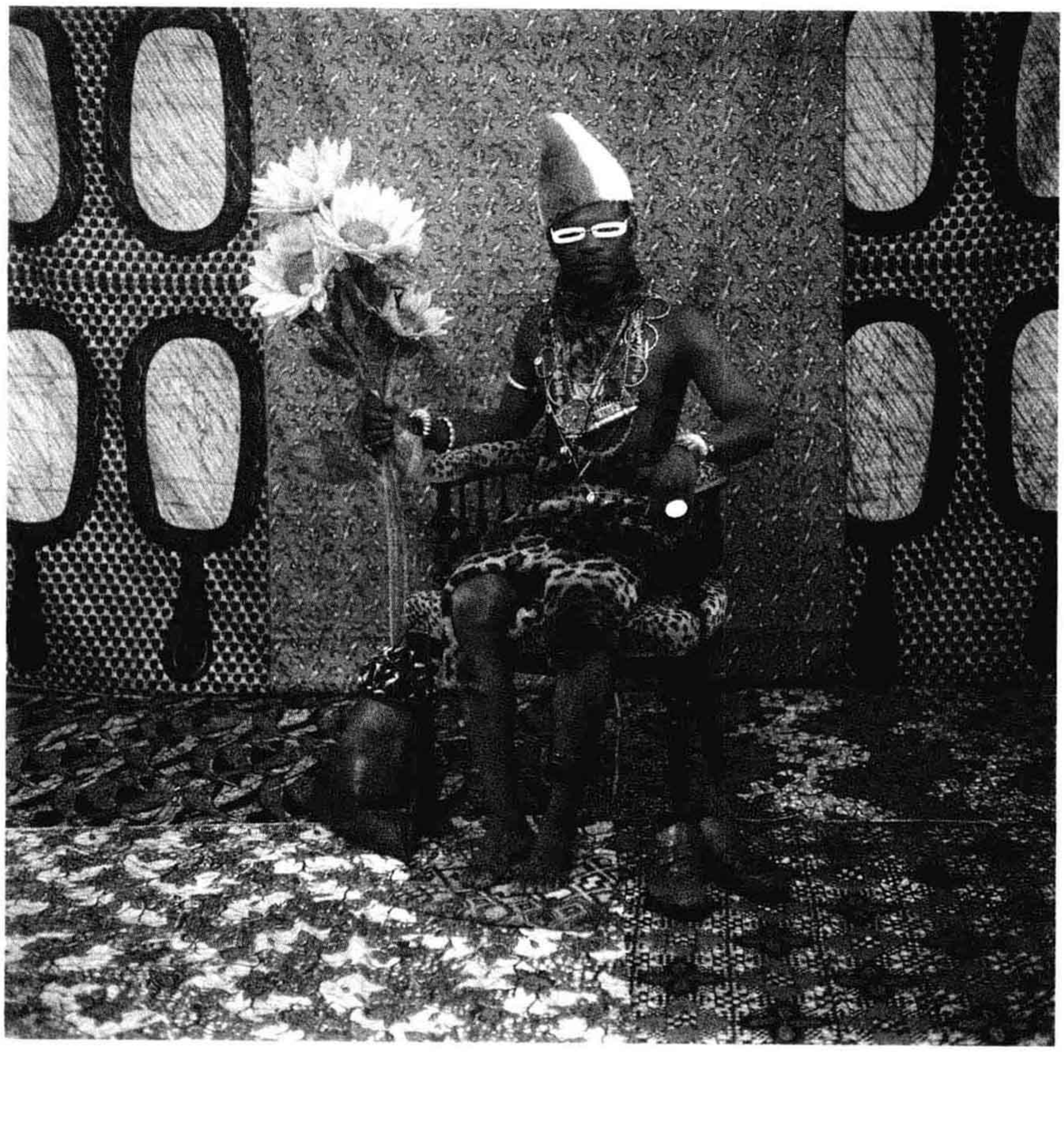
我们可以从照片中辨别哈透姆的《礼拜垫》或布朗库西的《空间中的鸟》的质地，这说明，除了触觉的成分，质地还包含视觉的成分。事实上，甚至在碰到一个表面之前，我们就已通过观察它反射光的方式并把所见的情形与触觉记忆联系起来，对它的质地有了一定的概念。因此布朗库西对质地的运用能向我们显示一定的意义，即使我们毫无疑问不可能在博物馆里触摸这件雕塑，而哈透姆对质地的运用能给我们一种令人极度不安的视觉感受，即使我们的手并没有碰到她的《礼拜垫》。自然主义绘画能以跟摄影一样的方式表现世间万物的质地，这

种方式就是忠实地记录它们的外观。画的表面也有自己的真实质地，无论是光滑如镜，还是因为厚厚地涂了多层颜料而变得粗糙。

不过，我们所说的视觉质感没有那么严格。一旦我们发觉一幅油画或素描中存在能与质地联系起来的斑纹，我们就说这幅画有视觉质感，不管这些斑纹是否真的描绘了质地。比方说，修拉的《大碗岛上的一个星期天》(见4.31)中那无数的点和急促笔触似乎编织了一块五彩斑斓的挂毯。我们的眼睛把这种编织效果理解为一种贯穿全画的质感，即使它并未表现画中所绘的任何一个具体的物体。另一个例子是拉乌尔·迪菲(Raoul Dufy)的《考斯赛舟会》(*Regatta at Cowes*，**4.38**)。如果您的手抚过此画的表面，您就会发现它是光滑的。但当您浏览它时，您的目光会与一些“粗斑”相遇，这些斑纹是由密密匝匝的图形和短小的笔触，特别是那些表现海浪的笔触形成的。视觉质感并不试图刻画水本身的质地，而是反映一种与之对等的高低不平或波浪翻滚的感觉。

图 案

图案是任何一种重复的装饰性母题或花纹。图案能产生视觉质感，但视觉质感并不一定被视为图案。图案有趣的一点是，它常常摧毁我们的体块感和空间感。非洲摄影师塞缪尔·福索(Samuel Fosso)的这张自拍像(**4.39**)证明了图案能制造视觉“噪音”和空间模糊。画中的一切都同时吵着要引起我们注意。本应安静地呆在背景里或牢牢地贴在地上的花纹似乎主动



4.39 塞缪尔·福索：《酋长：把非洲卖给殖民者的人》，出自《自拍像I-V》。1997年。彩色合剂冲印照片，101×101厘米。国立现代艺术博物馆，乔治·蓬皮杜中心，巴黎

迎向我们。在这一切的中央坐着艺术家本人,他的穿着是对传统的统治者带有侮辱意味的滑稽模仿(福索所模仿的那种皇家气派的例子请见 18.12)。

空 间

“空间”一词有时反映的是“无”的概念,在我们这个科技社会里尤其如此。我们把宇宙空间看作一个不利于人类生存的巨大真空。一个“精神恍惚(spaced out)”的人是面无表情、目光茫然、心不在焉的。但艺术作品内部和周围的空间非但不是真空,反而存在感强烈。作为一个充满活力的视觉元素,它与艺术品的线条、图形、色彩和质地相互作用,使它们变得清晰鲜明。请这样来想象空间:如果没有空间在两侧界定边缘,怎么会有线条?如果周围没有空间作为衬托,怎么会有图形?

三维空间

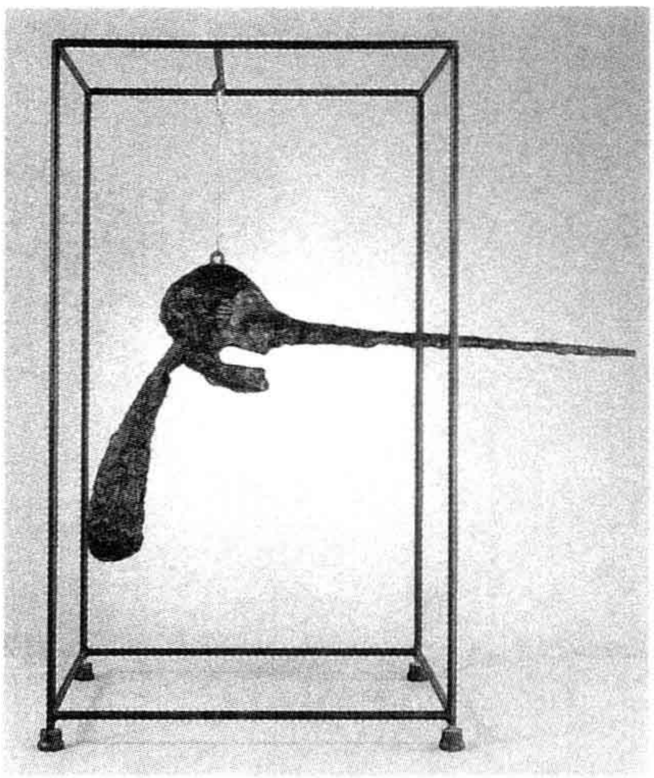
雕塑、建筑及其他所有的体块形式都存在于三维空间中——也就是我们的身体所在的这个真实空间。这些艺术品的特色来自于它们在自己内部和周围开辟空间的方式。

雕塑家阿尔贝托·贾科梅蒂(Alberto Giacometti)感兴趣的是我们如何感知空间中的物体。他一心想找到办法在作品里表现他所感觉到的存在于他自己与模特之间的空间,以及把他的雕塑作品放置在空间里供人观看。在《鼻子》(*The Nose*,**4.40**)中,他甚至在他所做的一个令人不安的头像周围构建了一个立方体空间。促使贾科梅蒂制作这件雕像的是一次探望住院友人的经历。当贾科梅蒂俯视着朋友因为生病而变得憔悴、消瘦的面容时,他感到好像朋友的眼睛和脸颊愈发凹陷,而瘦削的鼻子则变得更长。他用雕塑把这刹那间的死亡幻象记录下来,然后把它悬挂在空间里,就像被绞死的人,或人种博物馆里皱巴巴的头骨。

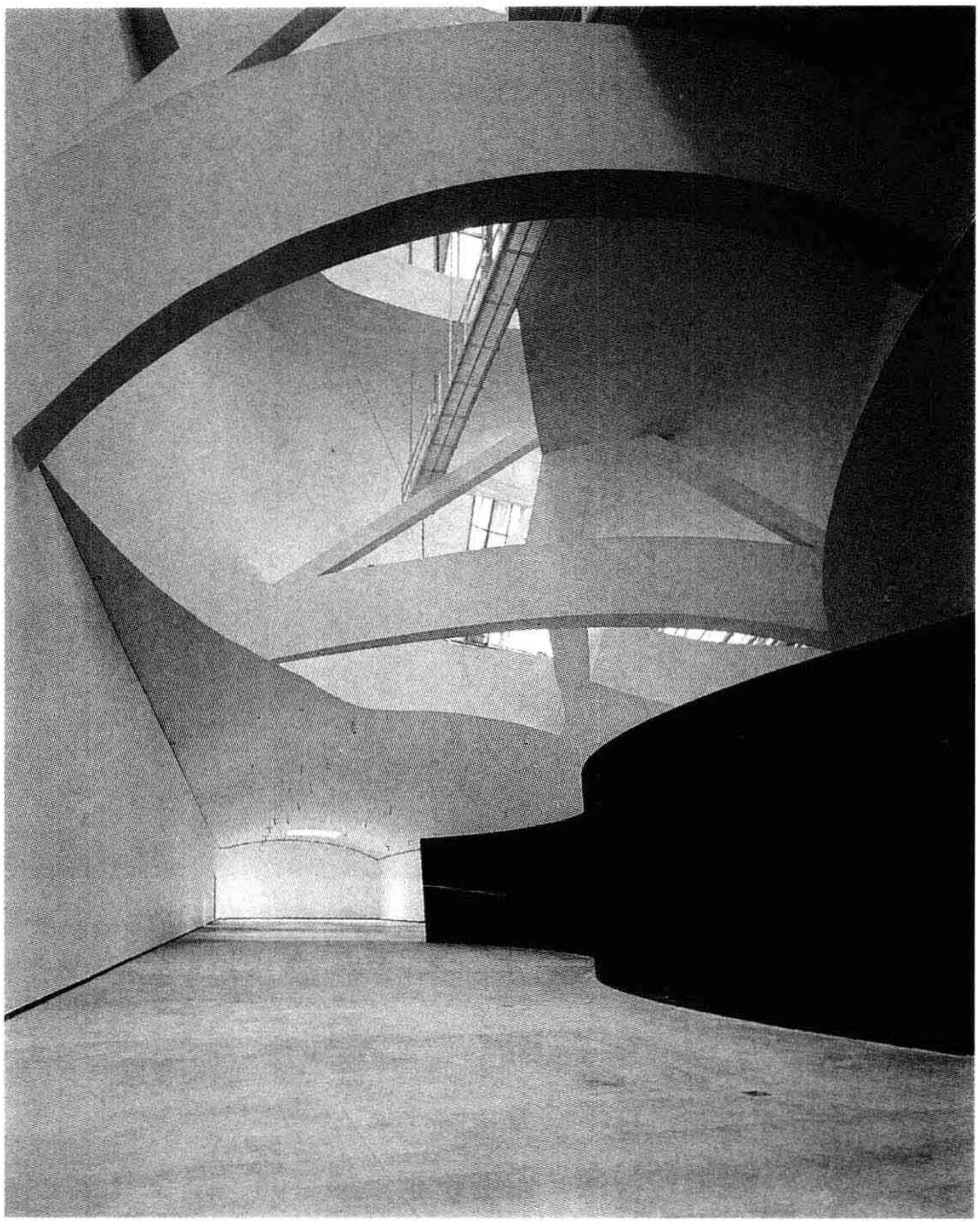
建筑尤其能被视作塑造空间的一种手段。如果没有房屋的墙和顶,空间就将没有界限;有了它们,空间就有了边界,从而拥有了体积。从外面看,我们欣赏的是建筑作品如雕塑般的体块,而从里面看,我们意识到它是一个或一连串有特定形状的空间。我们对建筑空间的感受是直接的、有形的,因为我们不是看“着”它,而是走“遍”它。但当天花板升高或降低时,当墙与墙相隔更近或更远时,我们都会觉得自己从一个空间转移到了另一个空间。这张弗兰克·O. 盖里(Frank O. Gehry)的毕尔巴鄂古根海姆博物馆展厅的照片(**4.41**)向我们展现了建筑师创造流畅、生动的空间的才能。我们只能想象,当一个人从尽头那个幽深区域向我们走来,忽然眼前豁然开朗,一个各种形状优美的白色几何体纵横交错于其中的明亮空间在他面前展开时,他心中的感受(右侧如波浪般起伏的黑色金属面是艺术家理查德·塞拉[Richard Serra]的一件雕塑作品的一个局部)。

间接空间:在二维艺术中表现深度

存在于三维空间中的建筑、雕塑及其他艺术形式是利用真实空间进行创作的。观看作品时,我们与它同处于一个空间,而且为了完整地感受它,我们必须绕其而行或穿其而过。在油画、素描或其他二维艺术形式中,真实空间就是作品本身的平坦表面,这种空间我们常常能



4.40　(左)阿尔贝托·贾科梅蒂:《鼻子》。1947 年。青铜、铁、麻线和钢丝,81.3×72.4×39.1 厘米。赫希霍恩博物馆与雕塑花园,史密森学会,华盛顿

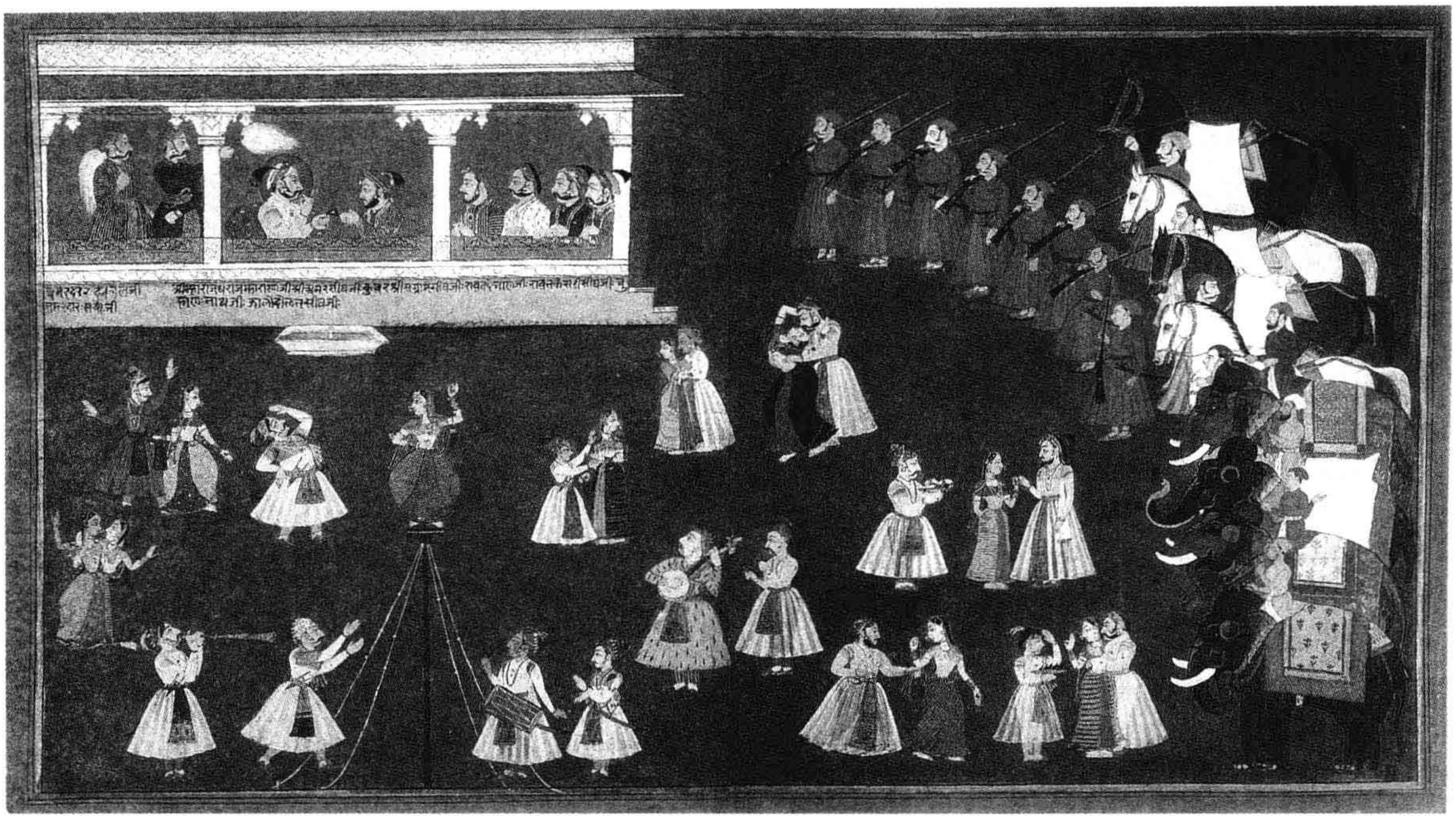


4.41　(右)弗兰克·O. 盖里:毕尔巴鄂古根海姆博物馆内景,毕尔巴鄂,西班牙。1997 年

一览而尽。但在这个被称为**画面(picture plane)**的不折不扣的表面上,其他量度和维度的空间可以被间接地表现出来。比方说,如果您翻开一本普通笔记本的一页,在它的中央画下一只很小的狗,这张纸就会马上变成一个大的空间,一个可以让小狗四处漫步的场地。如果您画的是一只占满整页的狗,这张纸就会变成一个小得多的空间,只够容纳这只狗。

现在假定您画了两只狗,也许还有一棵树,而且您希望说明它们的相对位置。比方说,一只狗在树后,另一只则从远处奔向它。这些关系是在第三个维度,即深度中发生的。我们运用多种视觉提示来感知深度中的空间关系。其中最简单的一种是重叠:我们懂得,当两个物体重叠时,能被完整感知者位于只能被部分感知者前面。第二种视觉提示是位置:比方说,我们坐在桌边,向下看离我们最近的物体,抬头看更远的物体。

许多文明的艺术在二维作品中表现深度时完全依赖于这两种基本提示。从这个杂耍艺人和乐师在一位印度君主御前表演的活泼场面(**4.42**)中,我们了解到,靠近画面底部的演员们比那些位置更高的演员离我们更近,互相重叠的的大象和马按照离我们从近到远的顺序一字排开。整个场景中最重要的人物是国君,这幅画也清楚地表明了这一点。他端坐于一座作为背景的建筑之内,身处于廷臣和侍从之中,所有的人都注视着他。这位君主也被画成侧面像,而且似乎没有看表演。但这个表面上的疏忽不能当真。君主必定观看了这个精彩的活



4.42 《马哈拉那·阿马尔·辛格二世、桑格拉姆·辛格王子与朝臣们观看杂耍艺人和乐师的表演》。拉贾斯坦，梅瓦尔王国，约 1705—1708 年。纸上墨、水粉、金粉，52.1×90.8 厘米。大都会艺术馆，纽约

动。印度艺术家喜画侧面像，因为侧面像所包含的关于深度的信息最少，从而有力地支持了印度绘画总体上的平面性。

线性透视法。印度绘画中的空间感是在概念上而不是视觉上具有说服力。比方说，我们完全清楚国君所在的亭子位于杂耍艺人那一侧靠边的地方，但实际上，没有任何迹象能让我们的眼睛觉得它不是悬浮在艺人们正上方的空中的。类似地，我们懂得，大象和马所呈现的是丰满的形体，即使在我们看来，它们是如同一副纸牌一样在画面上散开的平面图形。印度绘画的平面性、对侧面像的偏爱、对饱和色的运用以及概念性的空间构建，这些因素合起来组成了一个协调的写景状物体系。它们通力合作，给了印度艺术家极大的灵活性，使他们在组织这种复杂、活泼、悦目的场景的同时，能够保持叙事的清晰。

由 15 世纪的意大利艺术家发展起来的明暗对照技法也构成了一个大的写景状物体系的一部分。正如文艺复兴时期的艺术家为了塑造立体造型而留意光影的视觉效果一样，他们也发明了一种技法用于构建容纳这些造型的、在视觉上令人信服的空间。这种叫做线性透视法的技法基于对以下两个被观察到的事实的系统应用：

- 离我们越来越远的物体似乎越来越小。
- 向远处延伸的平行线似乎会逐渐聚合，直至相交于地平线上的一个点并消失。这个点被称为灭点。

如果您回忆一下顺着笔直的公路看过去的感觉，您就能直观地领会第二点。当公路渐行渐远时，它的两条边缘似乎越靠越近，直至消失在地平线上（**4.43**）。

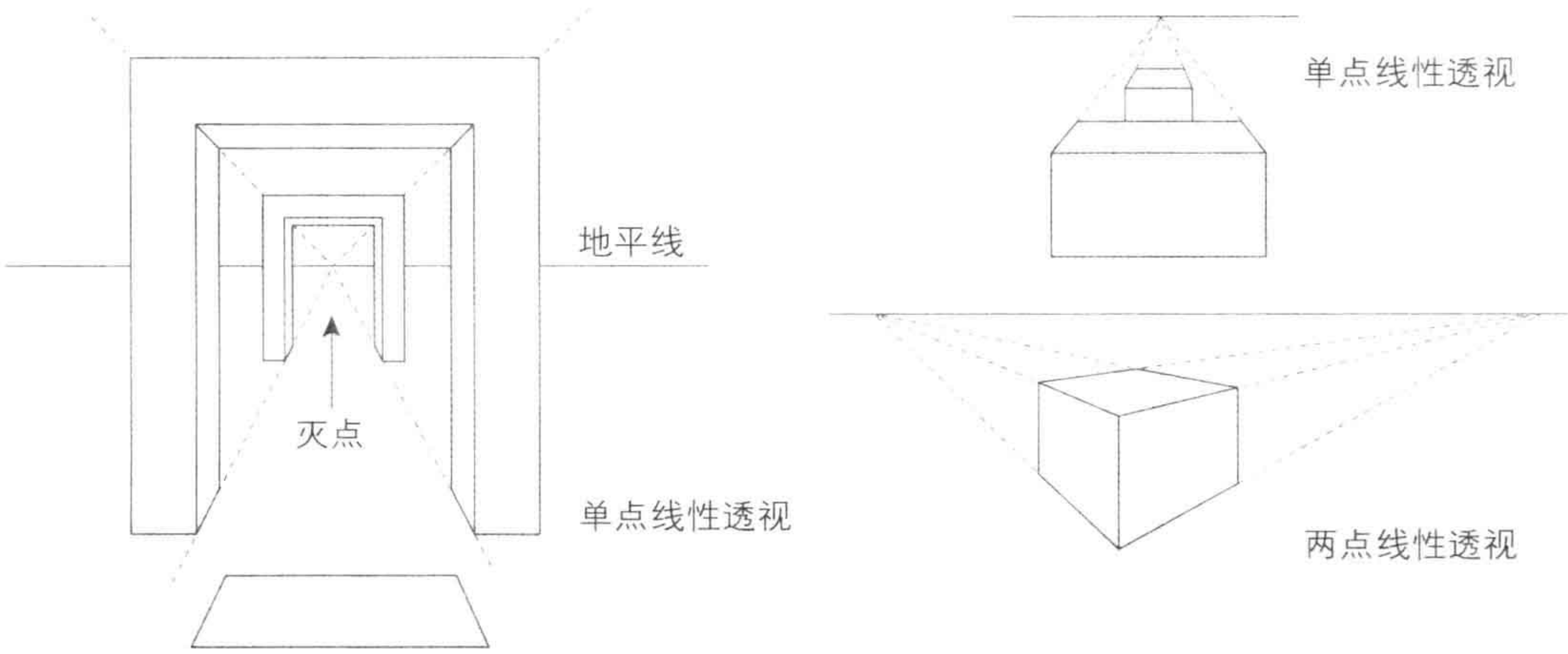
线性透视法的出现深刻地改变了艺术家看待画面的方式。与印度艺术家一样，在中世纪

的欧洲艺术家看来,一幅画首先是一个被图形和色彩覆盖的平面。而对文艺复兴时期的艺术家来说,它成了一扇可以观景的窗户。画面被重新理解成一种窗玻璃,而所画之景被想象成以画面为起点退向远方。

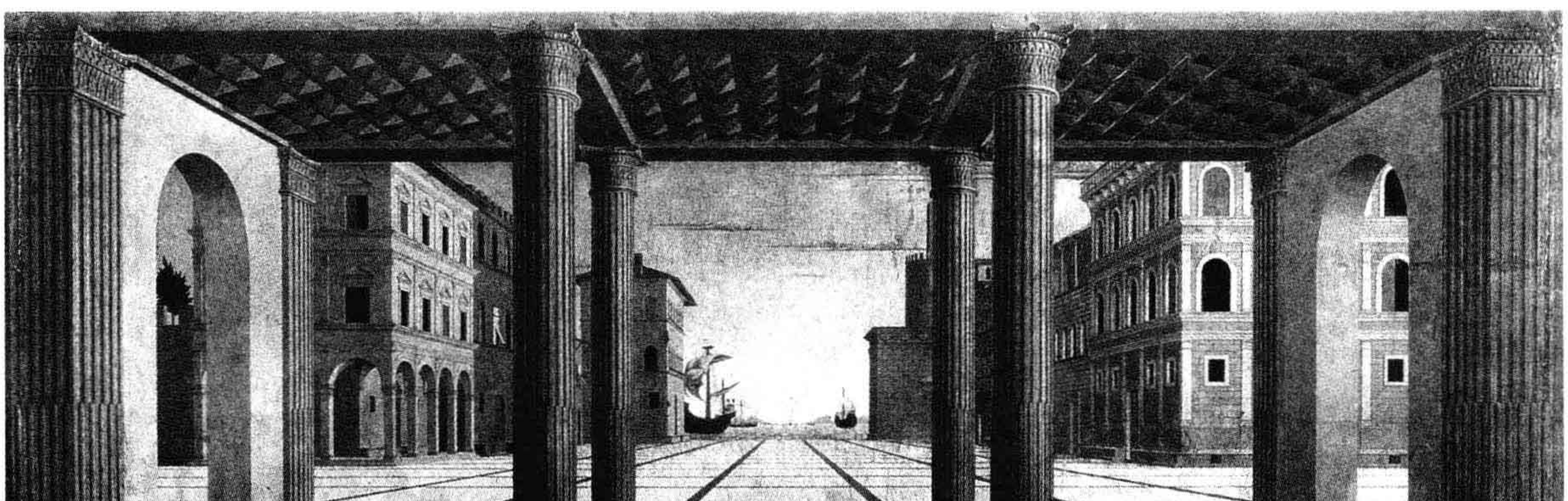
文艺复兴艺术家得到线性透视法时的喜悦之情不亚于一个获得新玩具的孩子。许多画的创作没有别的原因,只为了炫耀这种新技法的各种可能性。在这幅插图(**4.44**)里,石板路面上的线条揭示了线性透视法的技术性细节。我们可以真实地观察到,线条越后退就越靠拢,还可以不费力地让它们在我们的想象里继续向后延伸,直至会合在海天交汇的地平线上的一个中心点。各式楼房的屋顶轮廓线也相交于这个点,最近的前景中划分柱式门廊天花板的线条也不例外。

列奥纳多·达·芬奇用线性透视法为他的《最后的晚餐》(*The Last Supper*,**4.45**)构建了一个非常相似的空间。吸引文艺复兴艺术家的首先是利用线性透视法所创造的空间的可测量性。在这幅画里,天花板的等分线就像上一个例子中的门廊等分线那样分配后退空间。

画在米兰的一个修道院的墙上的《最后的晚餐》描绘的是耶稣基督在被带去审判和处死



4.43 线性透视法基本原理



4.44 弗朗切斯科·迪乔治·马丁尼(传):《建筑透视图》。15世纪末。白杨木板家具装饰,131.1×232.7厘米。柏林国立博物馆,普鲁士文化资产基金会,绘画馆

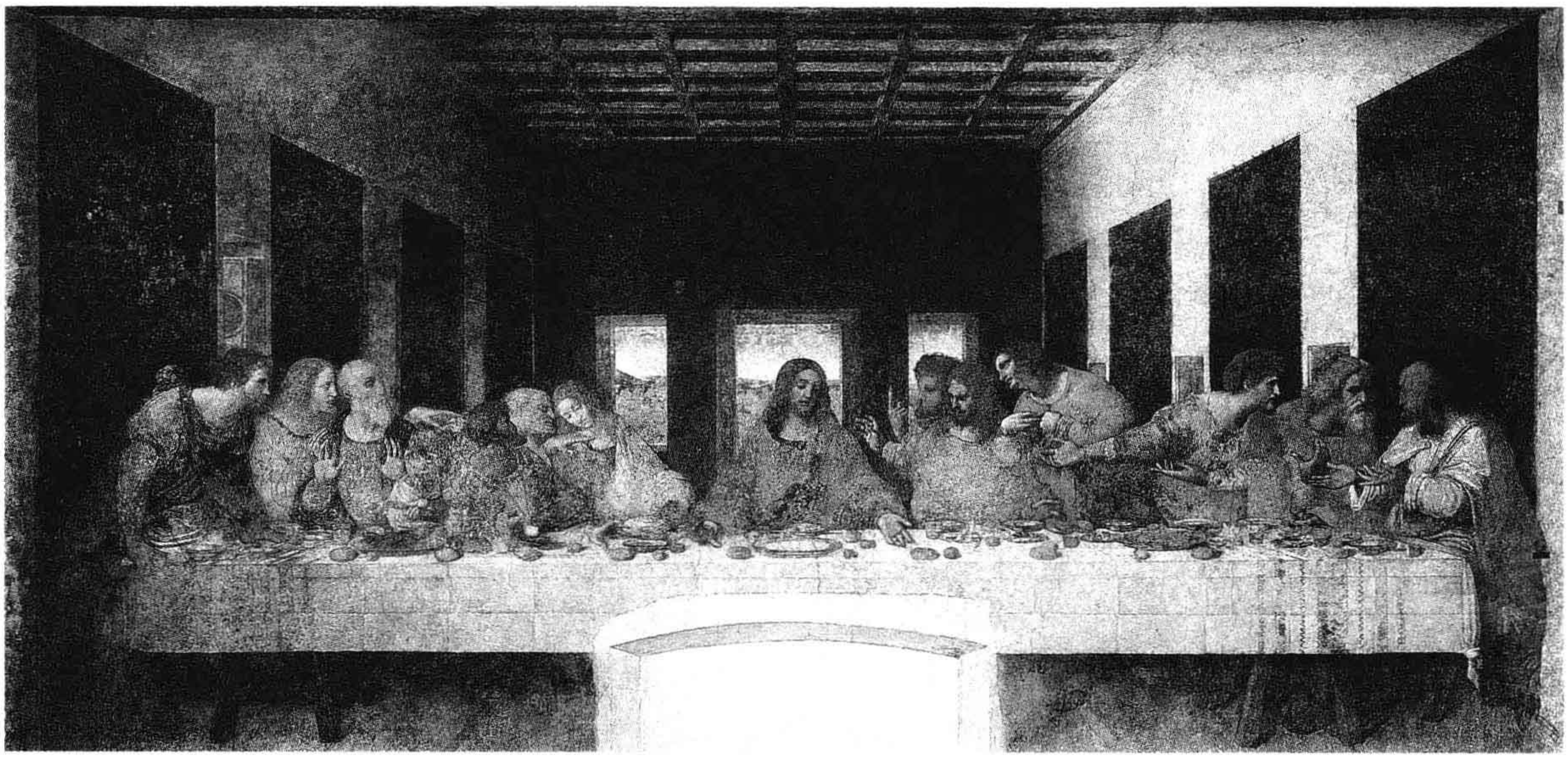
之前与门徒们最后一次聚在一起分享逾越节晚餐的情景。列奥纳多记录了《圣经·马太福音》中叙述的这个故事的一个特殊瞬间。位于构图中心的耶稣刚刚对他的追随者们说："你们中间有一个人要卖我了。"马太(Matthew)告诉我们，门徒们"就甚忧愁，一个一个地问他说，主，是我吗？"

在列奥纳多的画中，每个门徒对这个可怕的预言的反应各不相同。有人震惊，有人惊慌，有人困惑——但只有一个人，只有犹大真正心知肚明，那个人就是自己。因为耶稣的话而退却的叛徒犹大(Judas)就坐在左起第四个位子上，他的胳膊肘支在桌子上，手里紧紧地攥着一个装有30块银币的袋子，这是他向当局出卖他的领袖所得到的赏金。

为了表现这个重大的时刻，列奥纳多把这群人安排在一个大宴会厅里，并以精确的透视关系构建了这个宴会厅的建筑空间。画中挂在两边墙上的布和天花板上的镶板是为了让它们后退，形成一个空间。它们的线条汇聚于耶稣脑后的一个灭点，这个灭点正好在画的正中。因此，我们的注意力被一股强大的力量引向了这件作品最重要的部分：耶稣的脸部。后墙中间的那个开口是一扇长方形的窗户，它也有助于把我们的注意力集中在耶稣身上，并在他的头部周围形成一种"光环"效果。

在最伟大的艺术家手中，透视与其他任何一个视觉元素一样，成了表意的一个手段。比方说，在这里，空间被构建起来，以便线条相交于基督脑后远处的灭点，这样说是正确的。但如果把此画看作一个平面，我们就会发现，这些线也可以被解释成从基督的头部发散而出，因为一切造物都是从上帝的头脑中发散出来的。列奥纳多故意把基督的肩膀缩小到最低限度，以便他的手臂也加入这个向四周辐射的线条体系。这样一来，摊开双手的上帝就为这个他在创世之初就已预见到的时刻打开了一个空间。

短缩法。为了保持绘画空间的一致，线性透视原理必须应用于每一个向远处退去的物



4.45 列奥纳多·达·芬奇：《最后的晚餐》(修复后)。1495—1497年。湿壁画，460.1×880.1厘米。食堂，感恩圣母院，米兰

修　复





左:皮南·布兰比拉·巴尔奇隆在达·芬奇《最后的晚餐》的一个已经修复好的局部画面前　右:修复前壁画的一个局部

轻率的修复是大量艺术品共同的灾难，在这方面,没有比列奥纳多·达·芬奇的《最后的晚餐》(4.45)更能说明问题的例子了。列奥纳多的这件杰作绘制于1495—1497年。作为一个向来极力求新之人,他不理会常规的壁画技法，而是为这项任务设计了一个实验性的方法。只有这一次,列奥纳多的天赋带给他的是屈辱。这幅本来可以成为他最伟大的作品的壁画很快就变得破败不堪。据说10年不到,此画就已严重剥落;大概50年不到,传记作家乔治·瓦萨里就写道:"除了一大片刺眼的污渍,什么也看不到。"

第一次大规模的修复是1726年开始的,之后又有过五次修复。这些修复者每个人都是害多益少。有一个修复者用了一种气味刺鼻的溶剂，把列奥纳多所用的色彩都溶解了。另一个用了一种会吸附灰尘的强力胶。还有一个设法在一位使徒的一只手上画了六根手指。

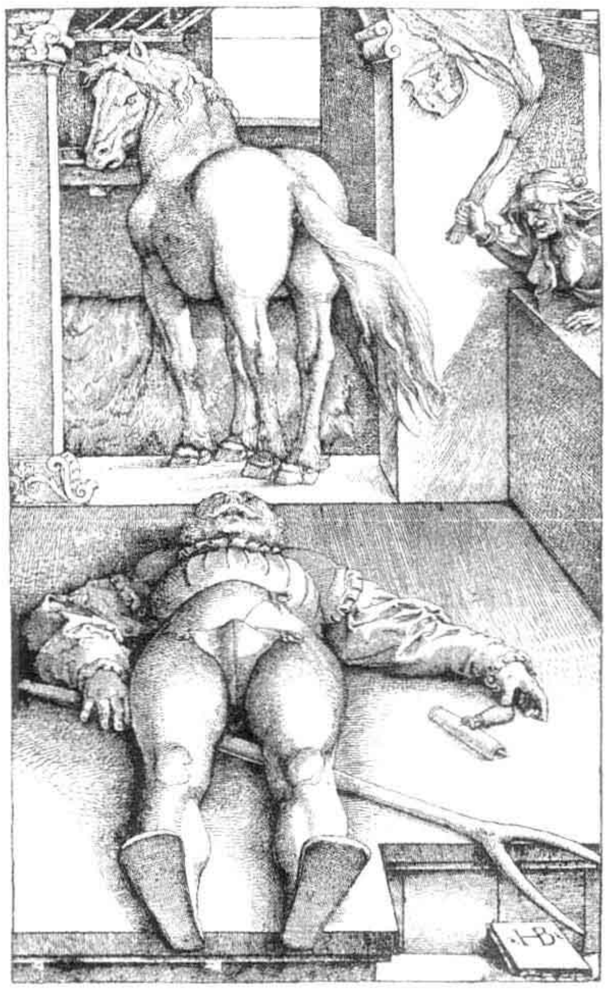
更糟糕的是,《最后的晚餐》所处的物质环境几乎可以说是最不安全的一种。剧烈的温度和湿度变化使颜料几乎完全从墙上剥离，同时导致墙面产生了深深的裂缝。18世纪的某个时候,修道院里的修道士们出于好心，装了一个把壁画遮住的帘子——这样做的后果是让画吸收了墙上的水分，帘子每次拉开时，都会刮落更多的颜料。拿破仑手下的法国士兵1796年占领了这座修道院,他们轮流朝壁画扔石块,还爬上梯子,划掉使徒们的眼睛。第二次世界大战期间,一枚炸弹落到修道院中,只差一码就击中了这面墙。虽说此画已所剩无几，但是不管留下了什么,这本身就是一个奇迹。

终于，在列奥纳多停笔近500年后，人们采取了切合实际的措施来挽救这幅壁画。米兰的修复专家皮南·布兰比拉·巴尔奇隆（Pinan Brambilla Barcilon）博士1977年启动了一个大范围的修复工程,这项工程进行了20多年。巴尔奇隆博士拥有以前的修复者所没有的资源:现代的显微镜、化学品和测量仪器。通过灵敏的探测技术,她能查明哪些属于列奥纳多的原作，哪些是别人添加的——并清除后者。在列奥纳多所用的颜料荡然无存的区域,她并不试图修复原有的画像,而只是涂上一层灰色。

这并不轻松。巴尔奇隆博士的视力已永远不能恢复原样,而且她长期忍受着肩部和背部的疼痛。她说:"我常常不得不再一次,甚至第三次、第四次清洗同一个部分。这幅画的顶部吸饱了胶水。中部则全都是蜡。这里有六种不同的灰泥和几种上光油、漆和树脂。对顶部有用的办法对中部是无效的。对中部起作用的办法对底部没有用。这足以让人产生开枪自杀的念头。"

不可避免地,巴尔奇隆博士将不得不应付那些想对她发问的人。世界上的每一个艺术史家都将对她的修复有所评价,而且许多评价将是负面的,甚至是义愤填膺的。不过,她对自己的工程一直保持着达观的态度。"我对我在这里所做的一切问心无愧。"她说。[1]

[1] Ken Shulman, "Monumental Toil to Restore the Magnificent," *The New York Times* (July 2, 1995), pp. 31, 34.



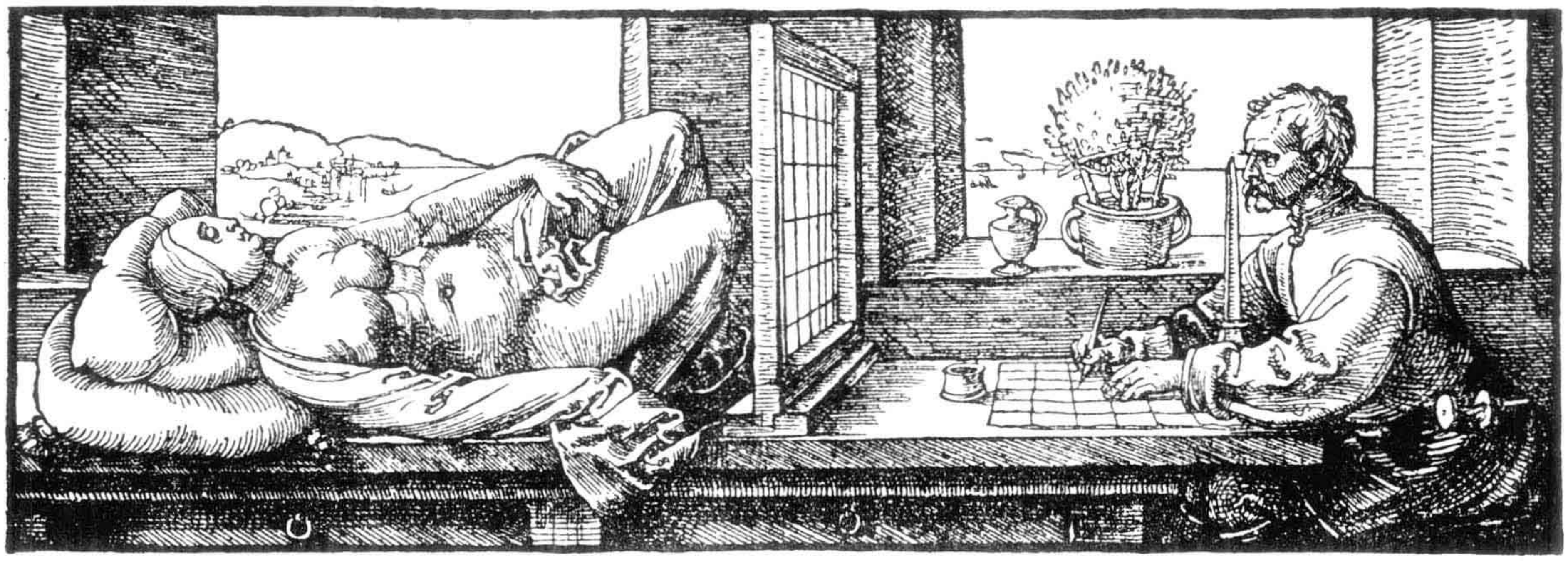
4.46 汉斯·巴尔东·格里恩:《马夫与女巫》。约1540年。木刻,画面尺寸为35.4×20厘米。柏林国立博物馆,普鲁士文化资产基金会,版画与素描馆

体,包括物品、人和动物。所产生的效果叫短缩。您可以这样来理解短缩所提出的挑战:闭上一只眼睛,在睁开的那只眼睛前竖起一根食指。慢慢地移动您的手,直到食指的指尖从您眼前移开,而且您的目光正好能顺着整根手指看向远方。您知道,您的手指长度并没有发生变化,但它看起来比竖直的时候要短得多。它显得缩短了。

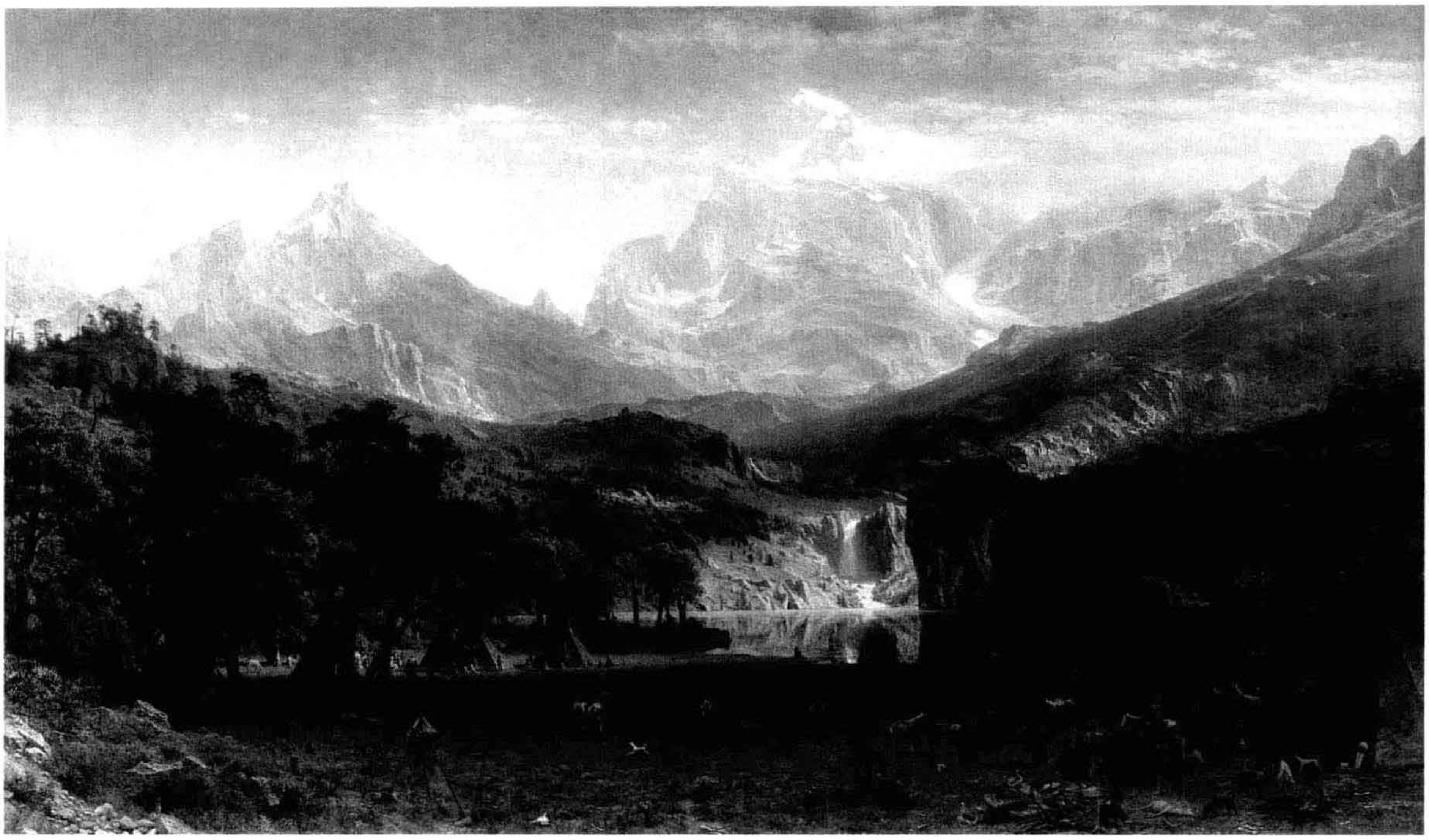
汉斯·巴尔东·格里恩(Hans Baldung Grien)在《马夫与女巫》(*The Groom and the Witch*,**4.46**)中画了两个被缩短的形象。垂直于画面躺着的马夫被缩短了。如果把他移成平行于画面躺卧的姿势,头在左,脚在右,我们就必须把他拉伸回原状。与画面成45度角站立的马也被缩短了,它的臀部与身体的前半部之间的距离被我们看到它所成的那个奇观的角度压缩了。

短缩法给艺术家造成了很大的困难,因为构成马或人的复杂的有机体块不能提供建筑的那种后退的线条。汉斯·巴尔东·格里恩的老师阿尔布雷希特·丢勒(Albrecht Dürer)给我们留下了一个用逻辑来对付极度短缩难题的艺术家的精彩形象(**4.47**)。从我们的角度看,这个躺着的女子是平行于画面的。但从艺术家的角度看,她与画面正好垂直。她的膝盖离他最近,头最远。实际上,他已制作了一个有网格的取景面,它像一扇窗户,他通过它来观察模特。在他身前的桌子上放着一张纸,纸上的网格与取景面的一致。他的两臂环抱着一个立在桌上的方尖碑,它的末端刚好够到他的眼睛。这个方尖碑的作用是集中视线,确保他每一次回望模特时,目光都恰好在同一个高度。

我们这位艺术家的工作将是缓慢、反复的。他只睁开一只眼,从方尖碑的顶端看过去,透过网格观察模特。向下看时,他会把两只眼睛都睁开,把网格线当作参照点,迅速地根据记忆画下他所看到的景象。再次抬头看时,他将重新用一只眼从方尖碑上方对准模特,记下另一处细节。他将在一遍又一遍的匆匆扫视中完成这幅画。



4.47 阿尔布雷希特·丢勒:《画斜躺裸女的画家》,出自《量度艺术教程》。约1527年。木刻,7.6×21.6厘米



4.48 艾伯特·比兹塔特:《落基山脉兰德峰》。1863年。布上油画,186.1×306.7厘米。大都会艺术馆,纽约

丢勒的画充分说明了线性透视法的长处和短处。它是一种表现空间和空间中的关系的方法,具有科学般的精确性。我们站在固定的地点感知这些空间和关系,一只眼睁一只眼闭地盯着视平面上的固定点。但在现实中,我们有两只眼睛,而不是一只,而且它们处在不断的运动之中。尽管如此,线性透视法的原则还是独霸西方的空间观几乎达500年,而且它们继续通过照相机影像来影响我们,因为照相机表现的也是一只眼睛(镜头)盯着一个固定面上的一个点(中心焦点)时所看到的景象。

空气透视法。掉转视线,望向群山深处,您会注意到,越靠后的山脉颜色越淡、越蓝,轮廓越模糊。这是一种由插在我们与我们所感知的物体之间的空气造成的视觉效果。悬浮在空气中的水和灰尘微粒会散射光线。在所有的光谱色中,蓝色散射得最厉害,所以天空本身看起来是蓝色的,而且如果物体与我们的距离增大,它们就会带上一点蓝色。系统地应用这一发现的第一位欧洲艺术家是列奥纳多·达·芬奇,他把这种效果称为"空气透视"。今天,更常用的术语是"空气透视法"。

空气透视法是文艺复兴时期发展起来的以视觉为基础的写景状物体系的第三个也是最后一个要素。在自然主义依然是西方艺术的一个目标的时候,这三种技法,即利用明度塑造形体、利用线性透视法构建空间以及利用空气透视法表现后退的景色,一直是绘画的基础。

19世纪50年代,在德国出生的美国画家艾伯特·比兹塔特(Albert Bierstadt)陪同一支美军工程师考察队勘测了一条从圣路易斯到太平洋的横越大陆的路线。他在考察途中画的速写后来成为一组轰动一时的油画的基础,这套组画让东部美国人看到了这个国家的西部地区以及称西部为家的印第安人。在其中具有代表性的这幅壮丽的风景画(**4.48**)里,比兹塔特



4.49 黄公望:《富春山居图》,细部。约 1350 年。手轴,纸本水墨;32.7×637.5 厘米。故宫博物院,台北

运用舞台式的布光和空气透视法,牵引着我们的目光穿过近处岸上的印第安营地,转向中景处的瀑布,再往上投向最远处高耸入云的山峰。

中国和日本画家也依赖于空气透视法来表现开阔深远的景色。中国山水画的杰作之一《富春山居图》(*Dwelling in the Fuchun Mountains*, **4.49**)是由 14 世纪的艺术家黄公望创作的。黄公望用笔墨在纸上以层层叠叠的皴笔构筑起山体。树木散布在山坡上,屋舍舒适地掩映在山间。当树木越退越远时,它们越来越小、越来越淡,最远的山则是用一抹呈灰色的淡墨来表现的。

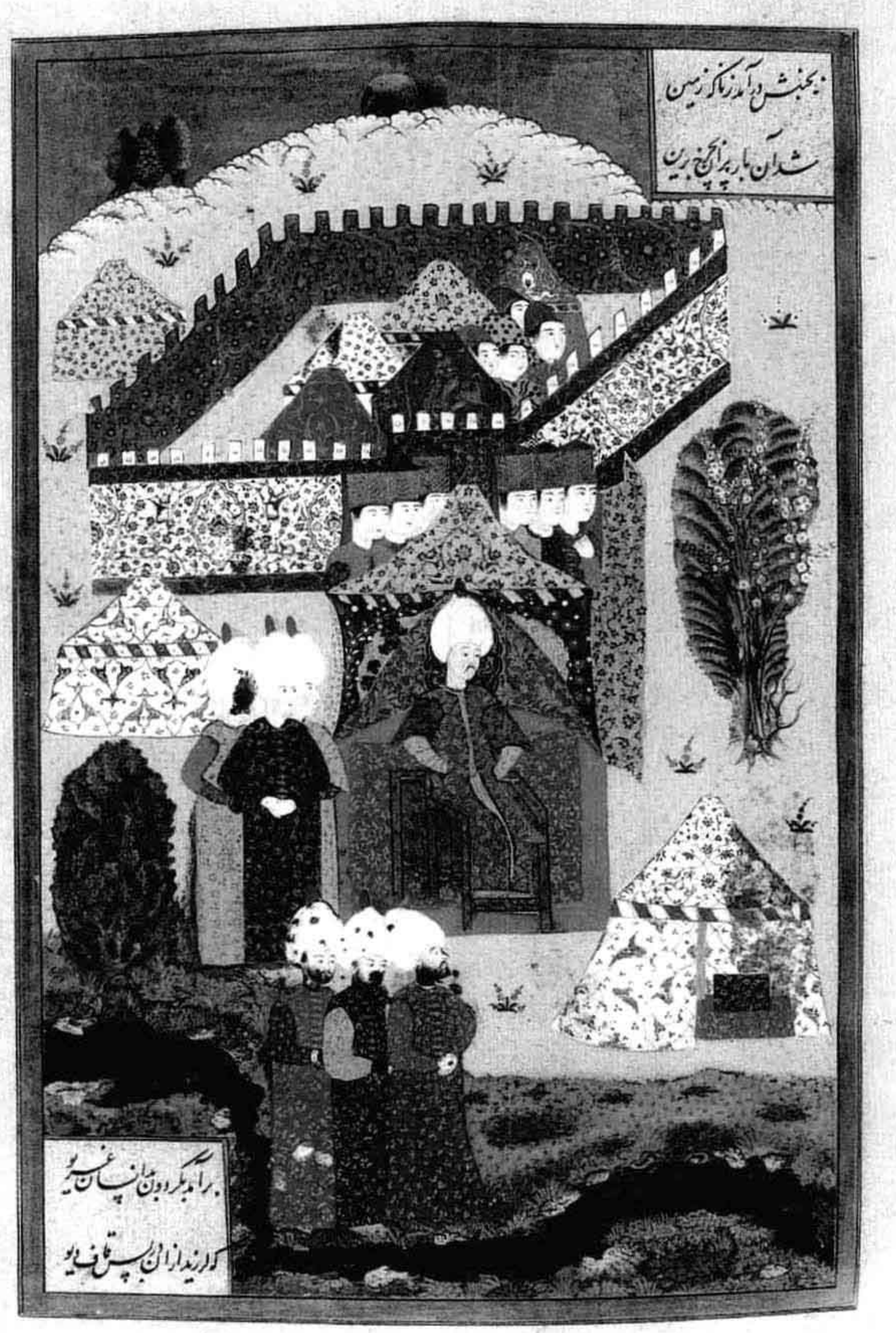
《富春山居图》是手轴的一个例子,这是在中国产生的一种供小范围观赏的绘画样式。正如其名所示,手轴体积小到能握在手中,它通常只有大约一英尺高,但是长度却有许多英尺。比方说,《富春山居图》高约 13 英寸,长 20 多英尺。我们只选取了它的一小段作为图例。手轴并不像我们今天在博物馆里看到的那样是全部铺开来展示的。它经常是卷起的,只是偶尔取出一观。观者会把它放在桌上慢慢地赏玩,每次只展开一两英尺。把手轴从头看到尾,他们就等于在一片经常可以见到连绵的开阔水面和低地与土丘和高山相间的景色中畅游了一番。所有的景物都是从一个移动的鸟瞰角度画的,因此,当这片山水在我们身边铺展开来时,我们可以游遍它、看尽它。

等角透视法。正如我们已经看到的,线性透视法中汇聚的线条是以站在地面上的观者的固定视点为基础的。但中国画的视点一般都是游移的,而且位于空中,因此,聚合线无法在他们的绘画体系中立足。伊斯兰绘画也经常使用空中视点,以便按照真主的观看和理解方式画



4.50 等角透视法基本原理

出整个场景。中国和穆斯林艺术家都会用斜线来表现从画面向后退去的普通物体，如房屋，但他们不允许平行线相交。这种方法叫等角透视法（**4.50**）。插图中这幅精美的画是一部手抄本《苏莱曼大事记》（*Sulaymannama*）中的一页（**4.51**），其中，背景里的那座蓝白两色的要塞就是用等角透视法画的。侧面的墙以平行的斜线向后、向右倾斜。后墙与靠我们最近的那面墙一样宽。苏莱曼（Sulayman）是16世纪一个著名的奥斯曼苏丹。在其统治末期，诗人阿里菲（Arifi）为他撰写了正史，此书由一位有名的书法家抄写，宫廷艺术家为其配上了大量插图。



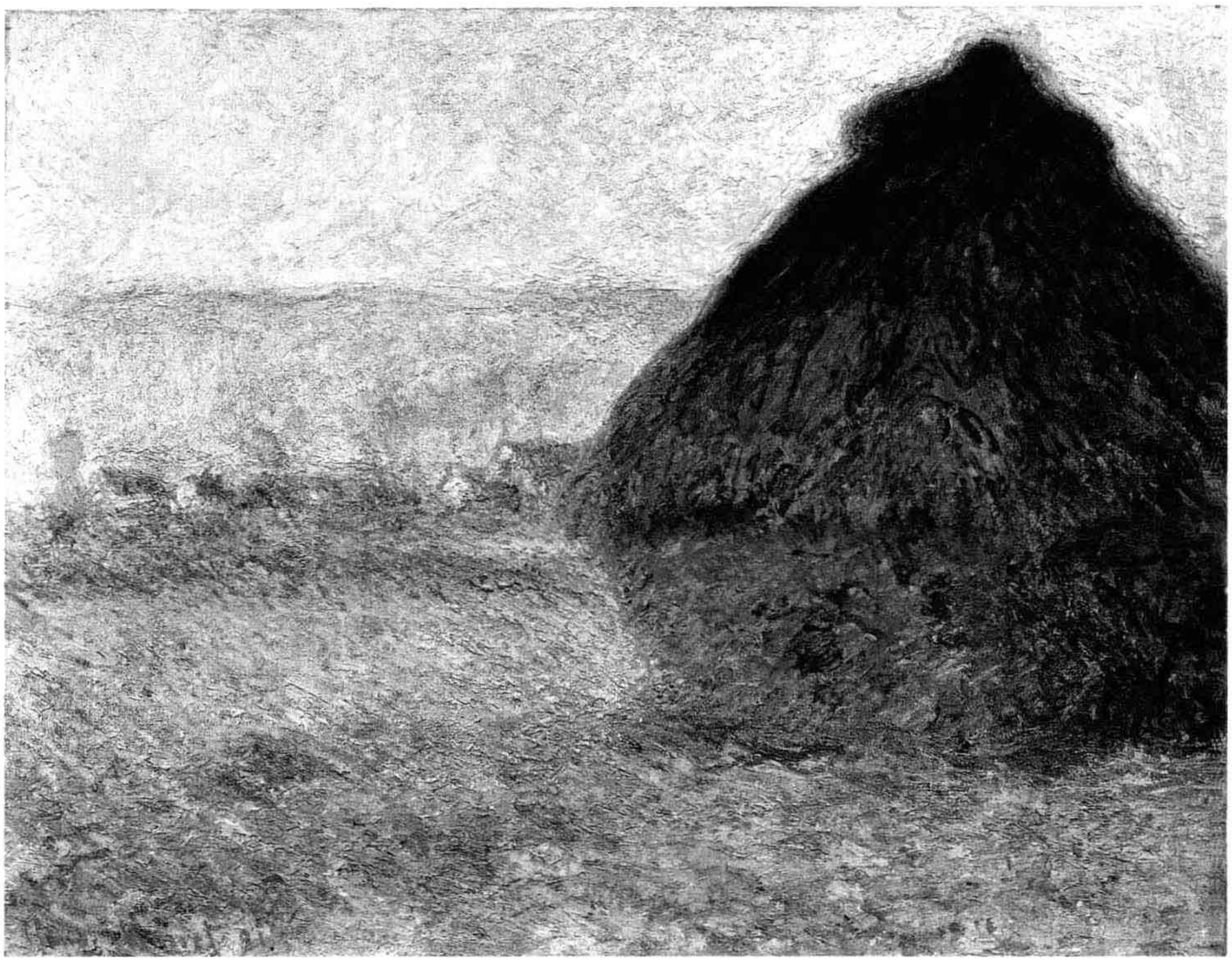
4.51 《围困贝尔格莱德》，出自一部手抄本《苏莱曼大事记》，1558年。纸上墨、水粉。托普卡比宫图书馆，伊斯坦布尔

时间和运动

时间和运动与艺术之间始终存在着联系，即使仅仅因为时间是我们的生存环境，运动是生命特有的标志。然而，只是到了20世纪，时间和运动才真正获得西方艺术要素的地位，原因很简单：由于科学和技术的进步，日常生活本身的活力大大增强，时间的性质及其与空间和宇宙的关系需要更深入的思考。

时间成为一个自觉的绘画要素，与艺术生涯始于19世纪并一直延续到20世纪头几十年的印象派画家克劳德·莫奈（Claude Monet）的创作是分不开的。莫奈对光线效果的专注使他意识到，光的每次变化都会产生一个不同的表现对象，仿佛不存在连续的真实，而只有大量瞬间。他开始画组画，组画中的每一幅画都记录下某个具体时刻表现对象在光照下的模样。在这幅插图（**4.52**）中，干草堆简单但高大的外形似乎吸收了正在西沉的落日的光辉。莫奈会再一次画它在清晨、中午、雪中、雾中的样子。画里是有一个干草堆这类的东西呢，还是只有对一个存在于时间中的干草堆的模糊感觉？

在20世纪的头十年，赛车和飞机等发明让许多艺术家相信，世道已变，艺术必须随之改变。在这些人中间，有一个意大利艺术家团体发起了一场名为**未来主义（Futurism）**的艺术运动。未来主义者提倡一种赞美运动、速度、活力、冒险精神的艺术。“我们重现在画布上的表情动作应该不再是普遍动态当中的一个凝固的瞬间。它应该只是（永恒化了的）动态感觉本身，”他们在其1910年宣言中写道，“一个轮廓在我们眼前从来都不是静止不动的，而是不断地出现、消失……移动的物体不断地自我繁殖；它们像飞快的颤动那样变形……一匹奔马的



4.52 克劳德·莫奈:《日落时分的干草堆》。1891 年。布上油画,73.3×92.7 厘米。蒙波士顿美术馆惠允

腿不是四条,而是二十条,这些腿的运动呈三角形。"[①]

在这份宣言上签名的画家之一是贾科莫·巴拉(Giacomo Balla)。但他最心爱的一幅画(**4.53**)表现的不是一匹奔马,而是一只一路小跑的小狗。爪子模糊不清,尾巴甩来甩去,耳朵上下拍打,链子抖动不已——一切都是动态的。如今,巴拉用来表现运动的视觉符号已通过漫画为我们所熟悉,但在巴拉所处的那个年代,它们是新奇的、激进的,因为它们把运动形态消解成了一片模糊的不确定。

在 20 世纪 30 年代,美国艺术家亚历山大·考尔德(Alexander Calder)让雕塑动了起来,他的作品逐渐被人称为活动雕塑。它们由挂在一根根细细的金属丝上的抽象造型构成,依靠自身的重量,它们在最微弱的气流中也能晃动。考尔德还创作了被他叫做固定抽象雕塑——跟其他所有艺术家的雕塑一样放在地上静止不动的雕塑——的作品。他常把这两个概念结合起来,就像他在此处这件巨大的《南十字星》(*Southern Cross*,**4.54**)中所做的那样。在这件作品中,一个固定雕塑把一个黑色的活动雕塑高高举起。南十字星是可以在南半球看到的南十字座的俗称。在南半球海域航行的海员们过去就是以它的位置来导航的。考尔德的活动装置似乎是由一片片夜色构成的,而他的固定雕塑看起来好像是能够动的,仿佛它会用它尖尖的叉形腿蹦开。

会动的艺术被称为**活动艺术**,"活动"一词源自希腊语 kinetos,即移动。考尔德被认为是

[①] F. T. Marinetti, "Futurist Painting: Technical Manifesto" in Hershell Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), p. 289.

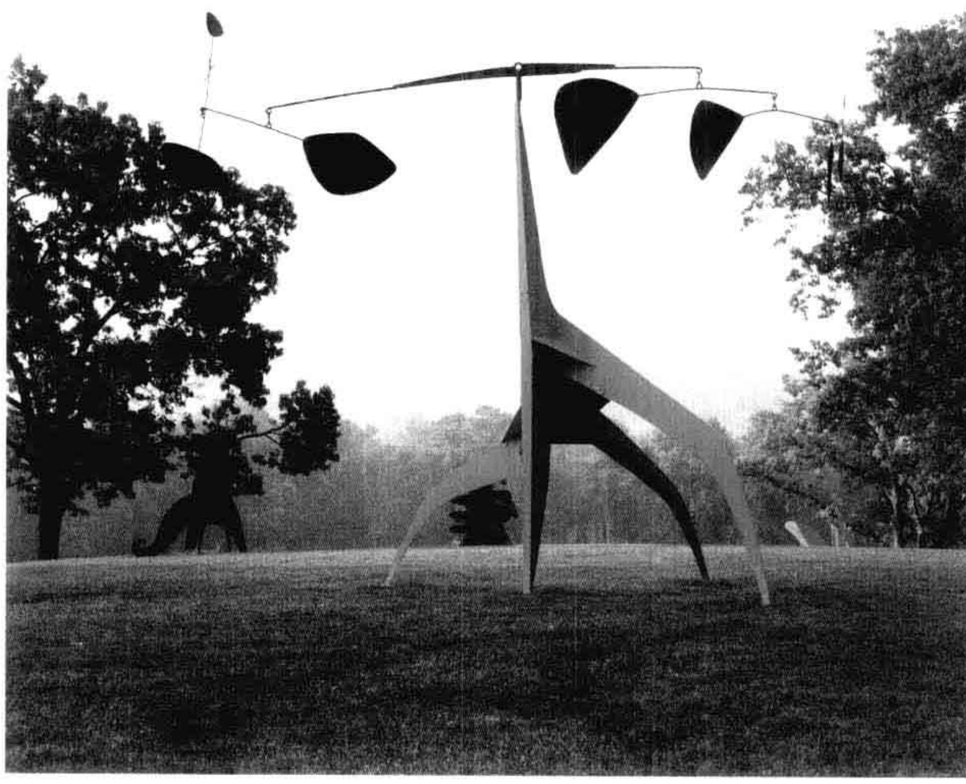


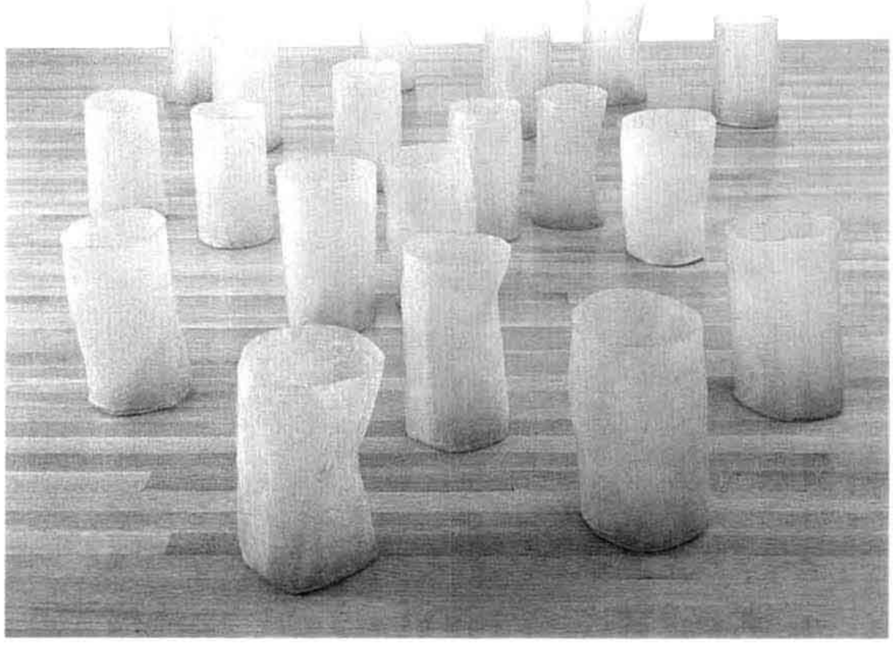
它的创始人之一。但艺术体验中的运动并不仅限于艺术品自身。作为观众，我们也在动。比方说，我们会围着考尔德的《南十字星》转圈，也会走到它的下面，感受它在不同距离和角度上的面貌。我们走进建筑内部，探索它的空间。我们靠近或退离绘画作品，为的是观察细节，或者模糊细节，将其还原成整体。正如我们在第二章中看到的，20世纪的艺术家日渐意识到观众在时间中的运动，特别是在画廊和博物馆空间的情境中。实际上，我们很难理解，像伊娃·赫西(Eva Hesse)的《十九个重复第三号》(*Repetition Nineteen III*, **4.55**)这样的作品，如果观众不把自己想象成与它呆在同一个房间里并在屋内走动，它怎么会被看作是艺术。

构成《十九个重复第三号》的19个组件被放在地板上。它们是某种器皿或容器。说来奇怪，拥有有机的不规则形状的它们似乎是会动的，尽管它们实际上纹丝不动。半透明的玻璃纤维令人不安地想到皮肤。它们的开口可能是嘴。当我们走过

4.53 (上)贾科莫·巴拉:《链子上一条狗的动态》。1912年。布上油画，89.9×109.9厘米。奥尔布赖特-诺克斯美术馆，布法罗，纽约

4.54 (下)亚历山大·考尔德:《南十字星》。1963年。金属板、金属条、螺钉和油漆，高617.2厘米。蒙纽约州芒廷威尔市斯托姆·金艺术中心惠允





4.55 伊娃·赫西:《十九个重复第三号》。1968 年。19 个管状玻璃纤维组件，每个高 48.3 至 51.4 厘米。现代艺术博物馆，纽约

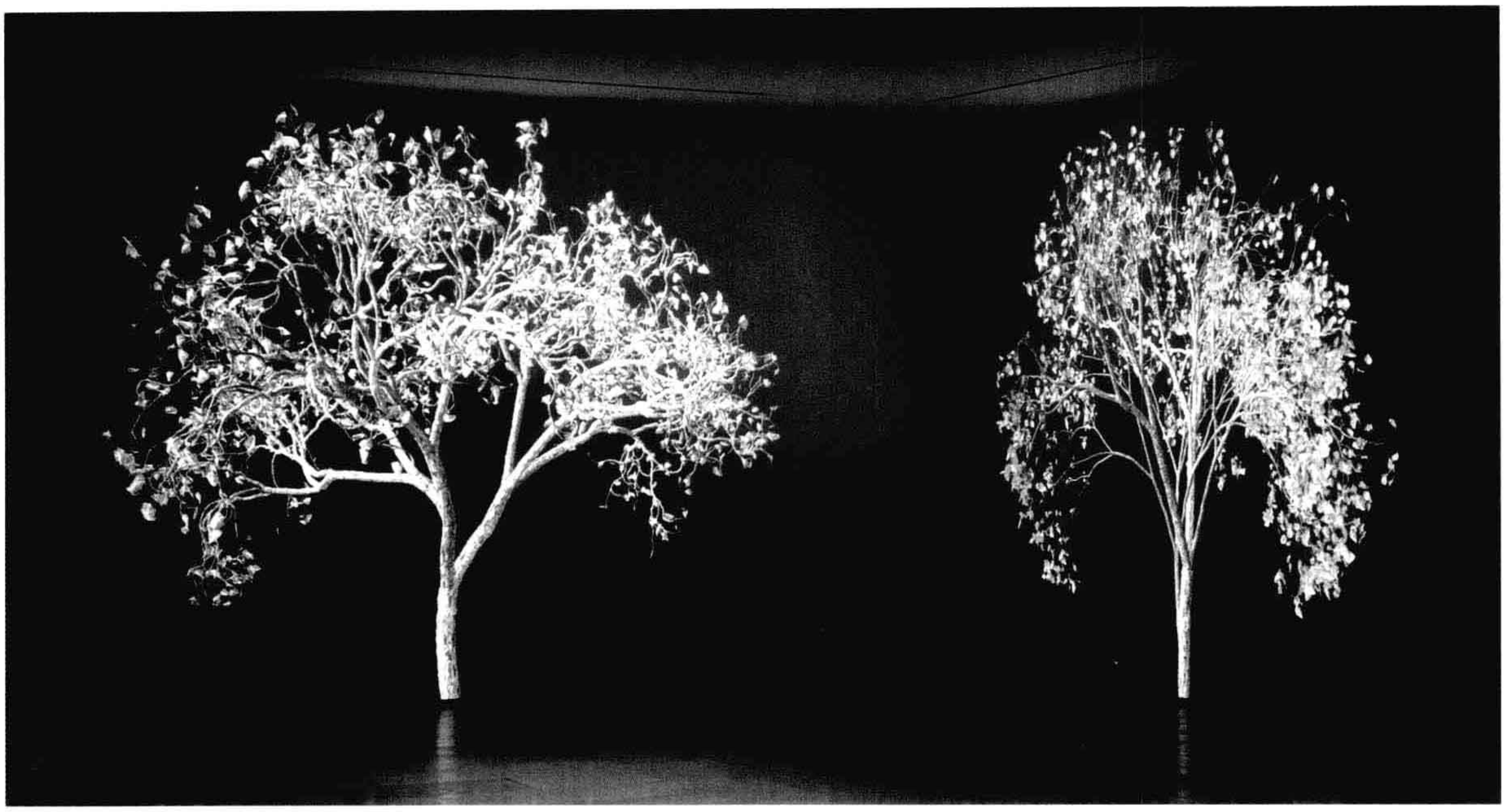
它们旁边，探头朝里面张望时，我们会产生强烈的自觉，恼人地意识到自己的身高、笨拙和身体。这种不舒服的自觉是艺术家所希望达到的效果的一部分。

希腊语 kinetos 也衍生出了“电影”一词，这无疑是 20 世纪最重要的新艺术类型。电影和后来的视频为艺术家提供了利用时间和运动进行创作的新方式。随着这些技术的价格日益适中、普及度日益提高，艺术家越来越多地用它们进行实验，以至于视频成了当代艺术一个重要的媒介。

在视频《宫殿 89 秒》(*89 Seconds at Alcázar*, **4.56**)中，伊夫·萨斯曼(Eve Sussman)利用时间和运动来思考世界上最著名的画作之一、17 世纪西班牙画家委拉斯开兹创作的《宫娥》(见 17.11)中的未解之谜。几百年来，委拉斯开兹的画一直让观者迷惑不解，因为虽然它自称是西班牙公主及其侍女的肖像画，但画面中也出现了正在创作一幅巨画的委拉斯开兹本人的自画像，以及西班牙国王和王后的画像。对面墙上的镜子照出了国王夫妇的模样，所以他们二人肯定是站在我们这些观画者的旁边。此画所暗示的空间由此向外延伸到了我们的世界，从而模糊了过去与现在、画像与现实的界限。背景里有一名男子站在门口，这道门通向一个更深的空间，



4.56 伊夫·萨斯曼:《宫殿 89 秒》。2004 年。单通道视频。蒙伊夫·萨斯曼和鲁弗斯公司惠允



4.57 珍妮弗·斯泰因坎普:《托钵僧》,细部。2004 年。视频装置,莱曼·莫平画廊,纽约,2004 年 1 月 10 日—2 月 14 日;每棵树 3.6×4.8 米(尺寸可变)

最后,画中的公主和她的侍从们是处于活动中的,而非一动不动地坐着,像画肖像画一样。某件事正在发生,但那究竟是什么事?是不是委拉斯开兹正在为站在他面前的国王和王后画像,此时公主走进来问安?是不是他正在为公主画像,公主暂停摆姿势,休息了一会儿?我们越看,这幅画好像就越巧妙、越神秘。

萨斯曼的视频细致入微地探究了这些谜题。演员们穿着跟画中人物,包括国王和王后一样的服装,慢慢地、仪态万方地走来走去。但他们一言不发。摄像机也流畅地在此画的空间内部和周围移动,成为另一个处于运动状态的参与者。但我们还是一点也看不到委拉斯开兹在画什么。艺术家探索了此画的奥秘,但并未解答或揭示它们,因为我们无法知道答案。与布朗库西为自己的雕塑拍的照片(见 1.2)一样,萨斯曼的视频说明了艺术是如何活在热情观众的想象中的,也向我们提出了让它在我们自己的想象中流传下去的方法。

近来,数字动画技术使艺术家们得以创作不一定要依靠摄影机影像的视频作品。一个出色的例子是珍妮弗·斯泰因坎普(Jennifer Steinkamp)的装置《托钵僧》(*Dervish*,**4.57**)。这件装置因苏非神秘主义教派而得名。在英语中,这些神秘主义者被叫做旋转托钵僧,他们通过一种旋转的舞蹈,精神上进入迷狂状态。《托钵僧》由用数字动画技术制作的四棵树的影像构成,每棵树都叫"托钵僧",它们被投影到一间黑屋子的墙上(这里的照片展示了其中的两棵)。每一根枝、每一片叶、每一朵花都像是活的一样,因为树在慢慢地来回转动,它们虚拟的根牢牢地扎在真实的土地里,它们的树干扭得像洗好后拧成一条的衣服。更神奇的是,每棵树都在摇摆中经历着四季轮转:春花变成夏叶,然后是秋色,接下来是秃枝。

在制作这些树时,斯泰因坎普首先从一张枫树图片入手。她用数码技术修改树的每个部

分，直到造出一棵丝毫不像任何已知树种的树，一棵绝对人造、完全虚拟的树。她说，她在艺术上唯一的习惯是，一切都必须是仿真的。经过程序设定，每棵“托钵僧”都可以展现观众想看的任何季节，或根据信号更换季节（比方说，关门声能让春变成夏）。通过这样的手段，许多数字艺术家拱手让出了对自己作品的最终控制权。

线条、图形、体块、光、明度、色彩、质地、图案、空间、时间和运动——这些都是艺术作品的原材料和要素。为了介绍它们，我们不得不一一考察，研究每一个元素在不同的艺术品中的作用。但实际上，我们是同时而非逐个感知这些元素的，而且，几乎任何一件具体的艺术品示范的都是多个而非一个元素。在下一章里，我们将研究艺术家如何把这些元素组织成艺术，这种组织方式如何构建我们的观看体验，以及对视觉元素及其组织方式的了解如何帮助我们看得更全面。

第 5 章

设计原则

PRINCIPLES OF DESIGN

当一名艺术家开始创作作品时，他或她面临着无限的选择。作品要做成多大或多小？用哪种线条以及线条应该安排在哪里？图形之间留多少空？使用多少种颜色以及每一种的用量是多少？明暗色调各自的用量是多少？不管怎么样，第四章中讨论的那些元素——线条、图形、体块、光、明度、色彩、质地、空间，可能还有时间和运动——必须以一种满足艺术家的表现意图的方式组织起来。在二维艺术中，这种组织方式常被称为**构图**，但范围更广的、适用于各种艺术的术语是**"设计"**。若不是存在某些一经理解就几乎成为我们的本能的指导原则，设计艺术作品所需完成的这个做决定的任务将无法进行。这些指导原则一般被称为设计原则。

对于什么看来是对的或错的，什么"合适"或不"合适"，我们每个人都有某种天生的判断力。对于什么是"合适"的，一些人—— 包括大多数艺术家——比其他人的感觉更强烈。如果两个家庭都在装修客厅，其中一个客厅有吸引力、令人愉快、有整体感，而另一个让人觉得单调乏味、毫无魅力，我们就说，第一个家庭有更好的"品位"。品位是一个常用语，在这个情境里，它描述的是一些人怎样作出视觉选择。我们讲"好品位"时，实际上是想说，一些人更好地掌握了设计原则以及在日常环境中应用它们的方式。

设计原则是知觉的一个固有的组成部分。在日常生活中，我们都觉察不到它们的存在，但艺术家通常都能强烈地意识到它们，因为他们已培养了这种意识。这些原则整理或系统地解释了我们对"正确"的感觉，有助于说明为什么某些设计比其他设计效果更好。对艺术家而言，它们为其作出最有效的选择提供了指导方针；对观众而言，对设计原则的认识能使他们更深入地了解艺术作品。

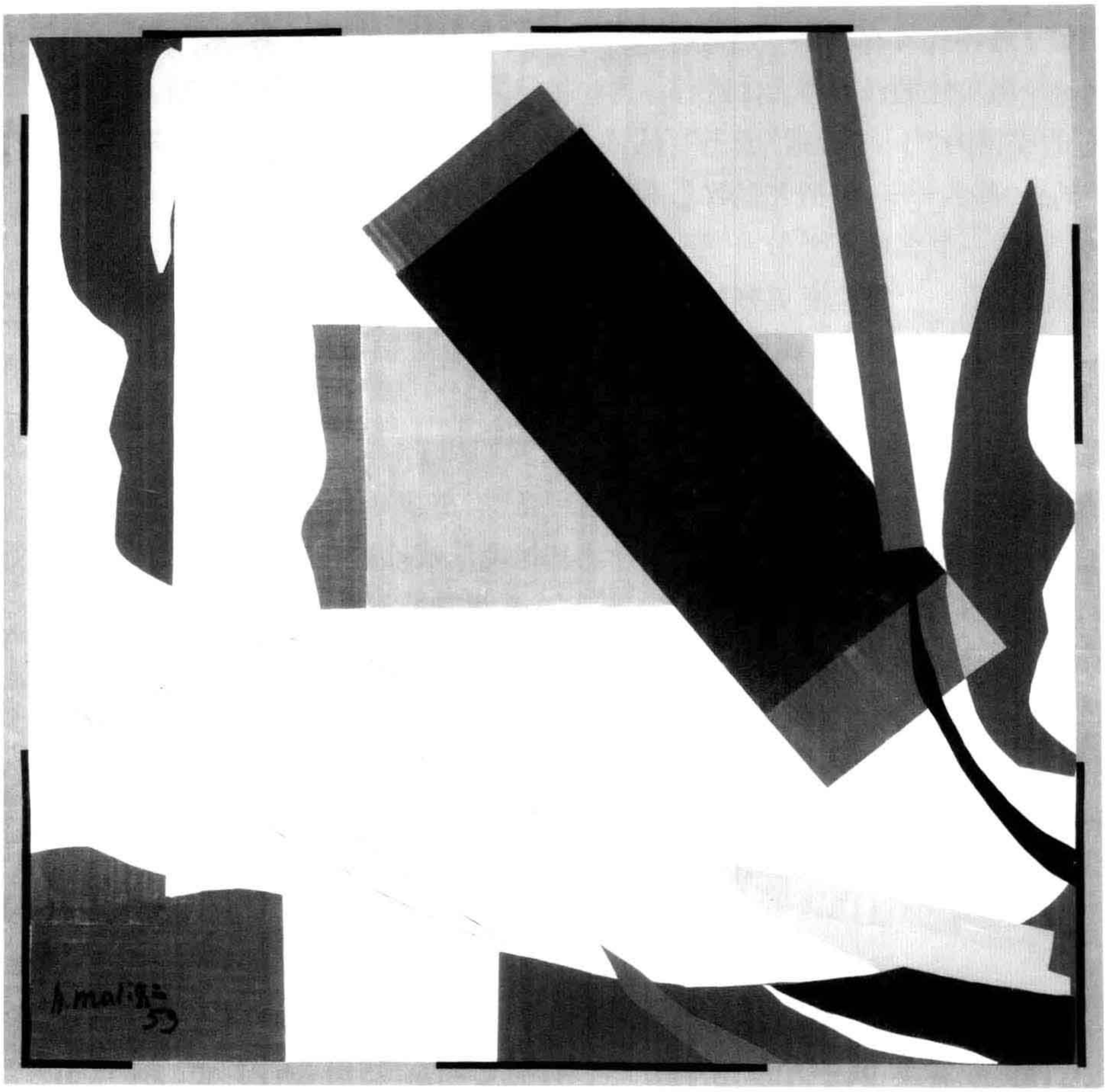
最常被识别出来的设计原则是统一与多样、平衡、重点与次要、比例与尺度、节奏。本章以大约 34 件艺术作品为图例，非常清楚地说明了这些原则。但任何一件艺术品，无论其形式或产生它的文化环境如何，都能根据设计原则来加以讨论，因为这些原则是一切艺术不可或缺的组成部分。

统一与多样

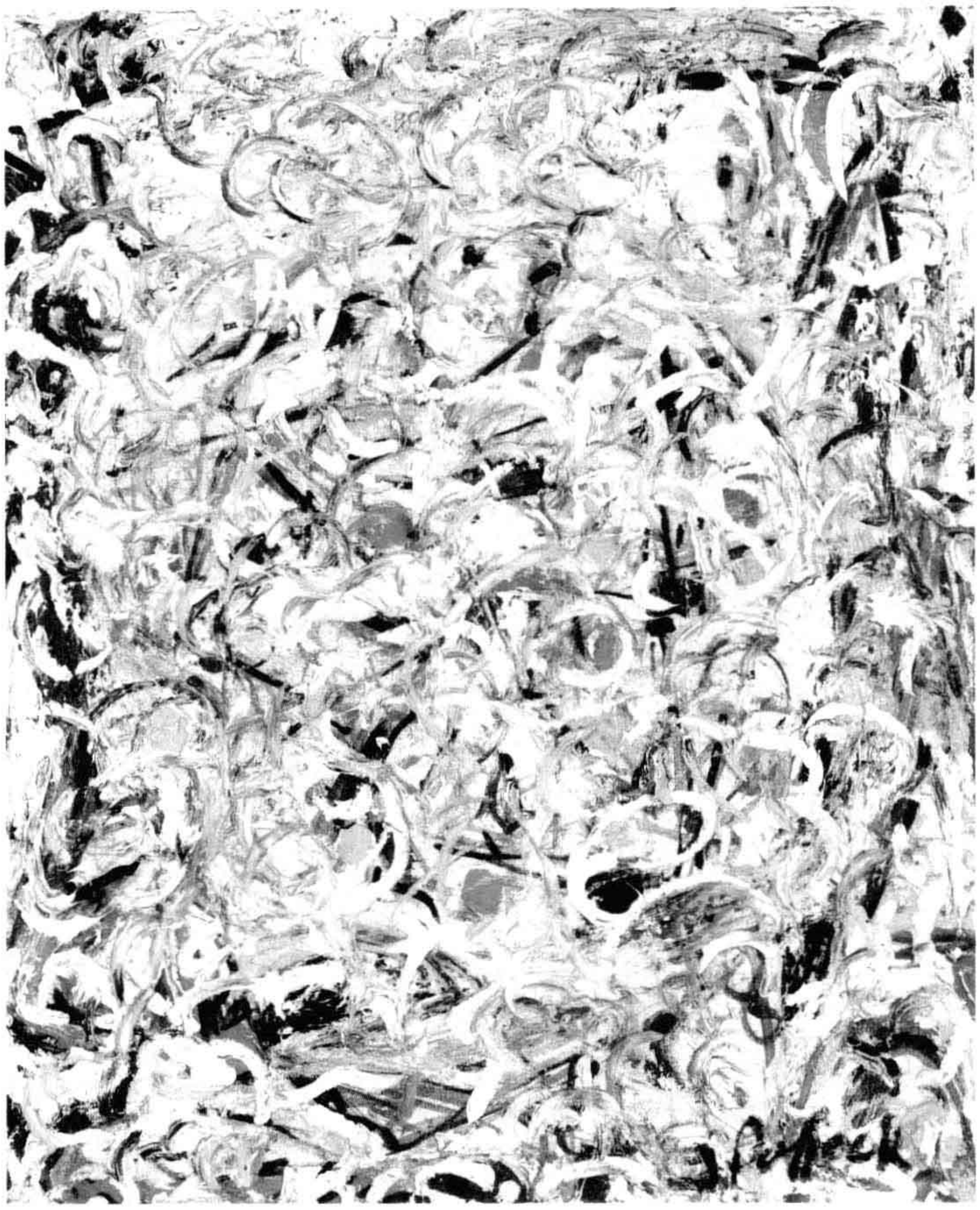
统一是一种一体感，即你中有我、我中有你并构成一个协调整体的事物给人的感觉。多

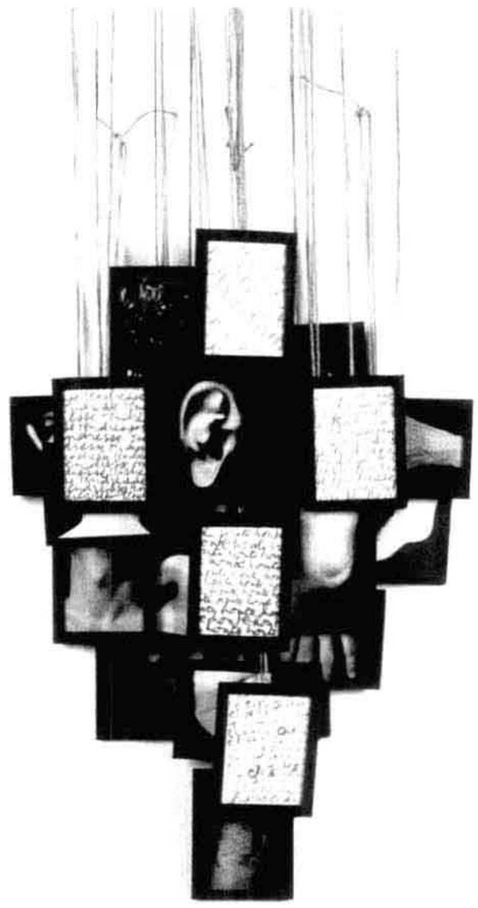
样即能引起人兴趣的差异。我们把它们放在一起讨论，是因为这两者一般都并存于艺术作品之中。一面被漆成白色的实心墙当然有统一性，但它不可能长久地吸引您的注意。以同一面空墙为例，请50个人每人在上面画一个符号，您将得到充分的多样性，但其中可能不存在丝毫的统一性。事实上，符号的种类也许会过多，以致没人能对其形成有意义的视觉印象。统一和多样存在于同一个序列中，序列的一端是绝对的平淡乏味，另一端是彻底的混乱无序。就大多数艺术品而言，其艺术家都力求在这个序列中找到正好合适的那个点——在这个点上，充分的视觉统一性由于充分的多样性而变得生动活泼。

在看马蒂斯的《大洋洲记忆》(*Memory of Oceania*, **5.1**)时，首先吸引我们的是让人眼前一亮的多种色彩和图形。但看久一点，我们就会开始注意到构图是如何围绕着几条简单的原则达到统一的。颜色其实被限制在六种以内，外加黑色和白色。除了左上角的淡黄色，其余所有的颜色都有重复，这就产生了横贯画面的视觉关联。图形的种类虽然非常多，但都属于三大“族类”：长方形（主要集中在右上部）、简单的曲线形（主要集中在右下方）和波纹（最左边和最右边互为正形和负形的蓝色和白色图形）。只有那个淡黄色图形没有重复。在故土法国画了一辈子画的马蒂斯曾乘船前往南太平洋上的塔希提岛，希望从一种不同的角度更新自己的眼光。《大洋洲记忆》集中反映了他在那里的收获。



5.1 亨利·马蒂斯：《大洋洲记忆》。1953年。白纸上经过剪贴的纸上水粉画、炭笔，284.5×286.7厘米。现代艺术博物馆，纽约



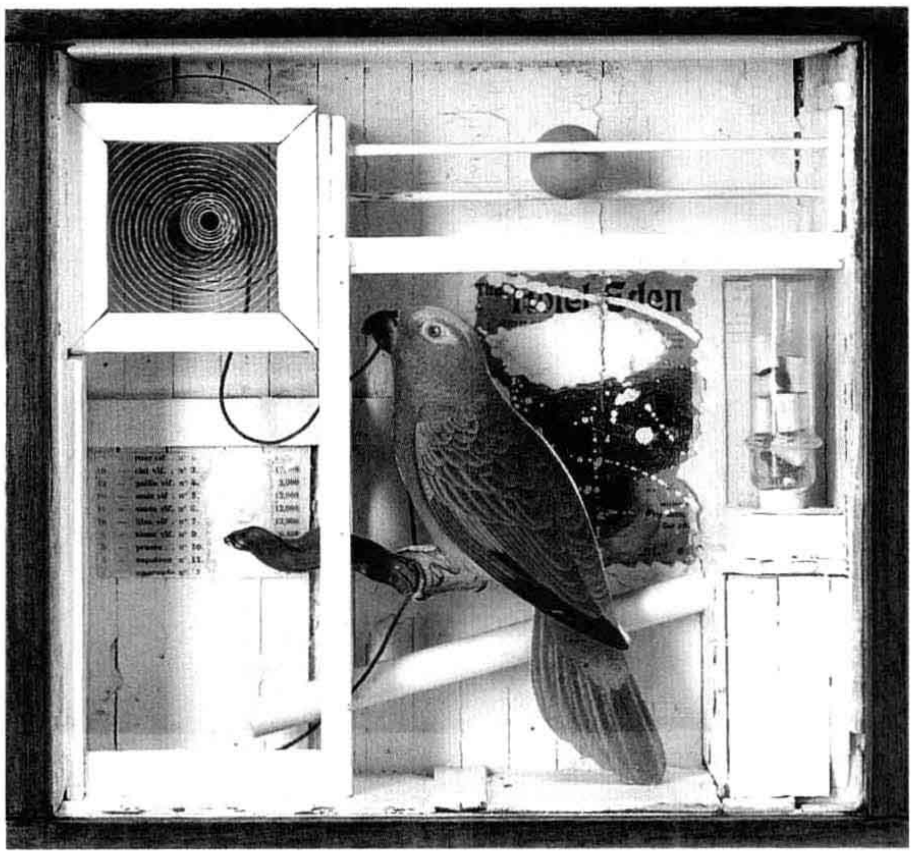


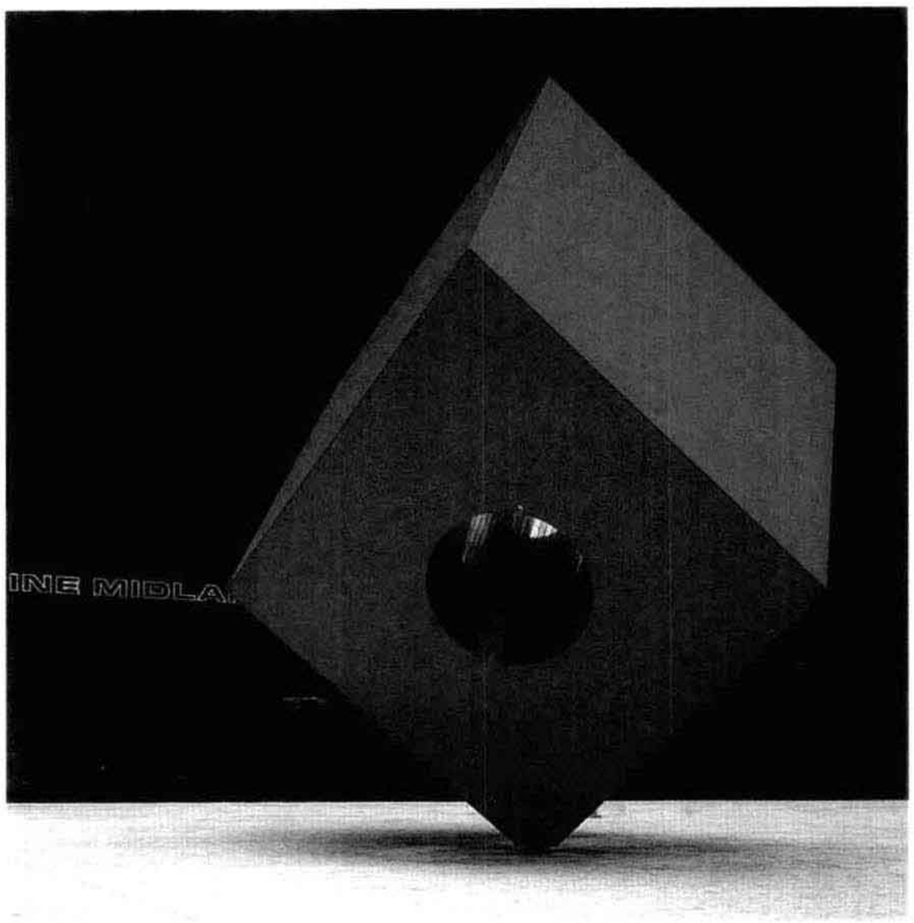
5.2 （左）杰克逊·波洛克:《闪光的物质》（“草地中的声音”系列）。1946 年。布上油画，76.5×61.6 厘米。现代艺术博物馆，纽约

5.3 （右）安妮特·梅萨热:《我的愿望》。1989 年。装在相框中的照片和手写文字，用细绳挂起；149.9×40 厘米。蒙巴黎玛丽安·古德曼画廊惠允

杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的《闪光的物质》（*Shimmering Substances*，**5.2**）提出了一个不一样的办法来平衡统一性和多样性。一方面，小色块和五颜六色的潦草笔触令人眼花缭乱，似乎毫无章法或总体布局。另一方面，用颜料堆砌得密密麻麻的短促、扭卷的笔触把整个表面紧密地结合起来，形成一种变化极少的统一的视觉质感。波洛克把统一性和多样性带向极端，这样，他就在艺术上取得了突破。在《闪光的物质》画完后不久，他创作了第一幅给他带来持久声誉的“滴洒”画（见 22.1）。这些画是通过把颜料甩和洒在铺在地上的大幅画布上而产生的，它们的基础也是这样一种策略：把统一性和多样性推向极端，直至它们似乎融为一体，我们可以把它们看成是只有统一性或只有多样性。

我们刚才考察的这两件作品说明的是视觉统一——基于图形、线条、色彩等元素的统一。艺术也能在概念上达到统一，也就是说，通过观念的整合达到统一。安妮特·梅萨热（Annette Messager）在她名为《我的愿望》（*Mes Voeux*，**5.3**）的集合作品中，很大程度上依靠的





5.4 （左）约瑟夫·康奈尔：《旅馆伊甸园》。1945年。八音盒集合作品，38.4×38.4×12.1厘米。加拿大国立美术馆，渥太华

5.5 （右）伊萨穆·诺古基：《红色立方体》。1968年。红漆钢件。照片蒙伊萨穆·诺古基基金会惠允

就是概念统一。如果考虑一下这些照片的共同点，我们就会意识到，它们拍的都是身体的一个个孤立的局部——膝盖、喉头、嘴巴、耳朵、手。装在相框里的文本不仅需要我们看，还需要我们读。有两份一遍又一遍地重复“温柔”这个词；另一份写的是“羞耻”。把这一整套图文理解成人体，就能使这些文本各归其位：“安慰”在头部，“温柔”在手臂，“羞耻”在生殖器，“运气”在腿部。重复的图形和有限的色彩让作品在视觉上达到了统一，但需要我们进行分析的是概念统一。

概念统一也支配着约瑟夫·康奈尔（Joseph Cornell）的作品，比如《旅馆伊甸园》（*The Hotel Eden*，**5.4**）。在其艺术生涯的大部分时间里，康奈尔专门制作类似于盒子的装置，这些装置里装入了许多互不相同但又互有关联的物品。这些装在盒子里的物品建立了自己的小世界。无论走到哪里，康奈尔都要收集一些零零碎碎的东西。他的工作室里存放着几大板条箱杂物，它们都是根据一种个人化的分类方法来放置的。有的箱子甚至贴有“废品”的标签。在制作盒子雕塑时，康奈尔会挑选出所需物品，并把它们进行排列组合，形成一种对他来说富有意义的概念统一，其依据是他自己的梦、回忆和幻想。康奈尔把这类毫不相干的物品和图片一起放在盒子里，盒内还有更小的盒状格，这样，他就实现了视觉统一，它要求我们承认这些物品和图片是一个协调的整体，并花一些时间推敲它们之间的联系。

平　衡

伊萨穆·诺古基(Isamu Noguchi)讨人喜欢的雕塑《红色立方体》(*Red Cube*,**5.5**)令人难以置信地以一个点保持了平衡。诺古基巧妙地采用了 20 世纪中叶建筑的工业原料和长方形造型,把它们竖立起来,仿佛四周都是行人,而他的雕塑是他们中间的一名舞者。

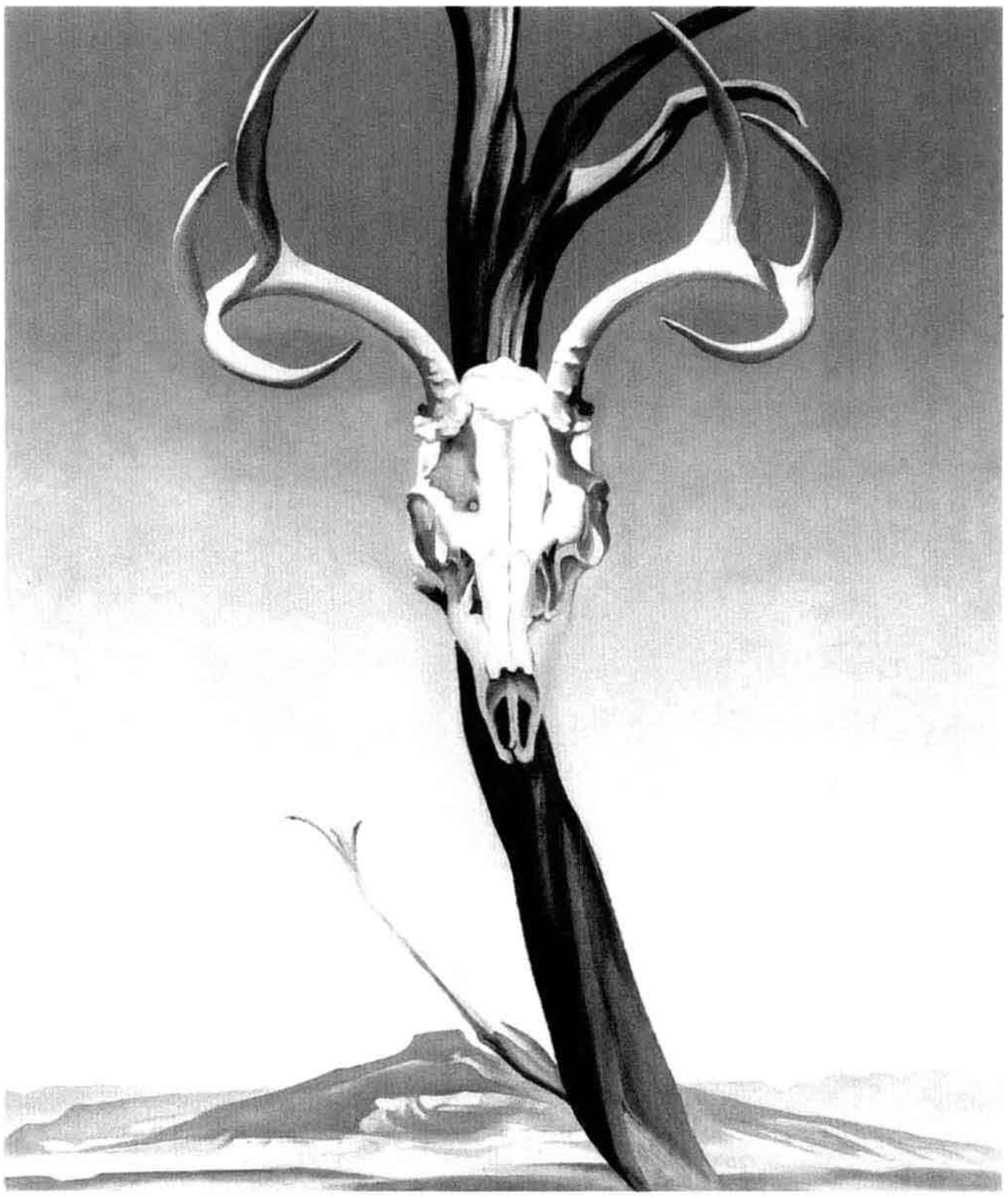
诺古基的雕塑之所以能保持平衡,是因为它的重量是围绕着一根中轴线平均分配的。为它拍的这张照片也是平衡的,不过是视觉上的平衡。在暗色背景的映衬下显得极为抢眼的简单的红色造型以强大的力量把我们的注意力引向右方。跟浅黑色的窗户和贯穿雕塑的洞一样,白色字母更为温和地把我们的视线拉向左方。雕塑、洞、字母、窗户——每一个都有一定的视觉分量,合在一起,它们就使照片达到了平衡,所以我们的目光丝毫也没有被"困"在某一处,而是在整幅照片上自由地四处游移。

视觉分量(visual weight)指构图中经过组织的形式各自呈现出的"重"或"轻"的感觉,判定的标准是它们持续吸引观众目光的时间长短。当视觉分量平分在一个存在于感觉中或暗含的重心两侧时,我们就会觉得构图是平衡的。

对称平衡

在对称平衡的情况下,暗含的重心是垂直轴线,即在想象中沿着构图中央垂直画下的线。轴线两侧的图形在尺寸、形状和位置上都相似。有时,对称达到了极致,以至于构图的左右两部分一模一样。更常见的情况是,两个部分十分近似,但不是严格地一致——这种情形有时叫做准对称。

乔治娅·奥基夫(Georgia O'Keeffe)在《鹿头骨与佩德诺山》(*Deer's Skull with Pedernal*,**5.6**)中运用了对称平衡。头骨本身就是完全对称的,奥基夫还把它直接置于垂直轴线上。接着,她通过对平衡关系的微调,减弱了对称性。枯树的树枝在接近画面顶端的地方向右伸开去,与头骨上的角互相呼应。在靠近画面顶部的地方,树干也偏向了右方,但一根向上伸出的灰白枝条、一片孤云和佩德诺山清晰的轮廓都为画的左半部分增加了视觉分量。



5.6　乔治娅·奥基夫:《鹿头骨与佩德诺山》。1936 年。布上油画,91.4×76.2 厘米。蒙波士顿美术馆惠允

把对称的鹿头骨安排在中间的位置,

乔治娅·奥基夫

1887—1986



阿尔弗雷德·施蒂格利茨:《乔治娅·奥基夫》。明胶银版照片,23.7×18.7 厘米。大都会艺术馆,纽约

"终于有一个女人能把自己的感觉画出来了!"据说,这是著名摄影师、艺术品商人阿尔弗雷德·施蒂格利茨(Alfred Stieglitz)1916 年第一次见到乔治娅·奥基夫的作品时的反应。不管准不准确,这句引语概括了施蒂格利茨对奥基夫的看法:第一位把女性的真实本质和体验引入作品的伟大艺术家。最终,挑剔的艺术界人士大多数也逐渐认同了施蒂格利茨的评价。

奥基夫出生在威斯康星的一个农场里。她在芝加哥艺术学院和纽约艺术学生联盟接受了全面而正规的艺术教育。早年,她通过在院校教艺术课来养活自己。1912 年,她在得克萨斯的阿马里洛任教——这是她对西南地区自然景观的毕生迷恋的开端。

1915 至 1916 年的冬天,奥基夫把一些素描寄给了纽约的一个朋友,并要求她不要给任何人看这些素描。这个朋友辜负了这份信任——但无疑有助于奥基夫的整个人生和事业道路的确定。她把这些素描带给了施蒂格利茨。

1916 年,施蒂格利茨已颇有名气,不仅是作为摄影师,还因为他的"291"画廊专门展出最富有革新精神的欧美画家的作品。奥基夫的作品令他惊叹不已。这一年的晚些时候,他让她参加了"291"的一次群展。1917 年,他为她举办了一次个展。这是一段奇特的艺术和私人协作关系的开端,这段关系将一直延续到 1946 年施蒂格利茨去世。

奥基夫搬到了纽约。施蒂格利茨离开了妻子,跟她同居。奥基夫画画;施蒂格利茨展出她的作品,并为她拍了几百幅照片。这对恋人于 1924 年结婚,但他们的结合始终是不合常俗的。在四分之一个世纪的时间里,他们的轨道分了又合,合了又分。施蒂格利茨大部分时间呆在纽约市的家中和他家族在乔治湖的避暑别墅。奥基夫则越来越为得克萨斯和新墨西哥的荒凉景色所吸引。奥基夫珍视丈夫在身边的时光,但只有在西南地区,她的创作才能达到最佳状态。施蒂格利茨渴望她的陪伴,但也需要她的画来供给画廊。

奥基夫因她的首次个展而赢得了批评界的赞扬,而且这赞扬从未曾完全离开过她的左右。尽管在施蒂格利茨去世之后,她的作品就很少进行大规模展出,但人们都没有忘记她。她不属于任何"门派"或风格。她的作品走的是一条极为个性化的路子,她的生活也是如此。她几乎从不穿黑色以外的衣服。她变化无常,随心所欲,只允许她认为有才华和有趣的人进入她的生活。奥基夫是一个极度我行我素的人。

1949 年以后,奥基夫在与她关系最紧密的新墨西哥永久定居。1972 年她 84 岁时,一个二十几岁的陶艺家胡安·汉密尔顿(Juan Hamilton)走进了她的生活,与她成了密友。关于他们结婚的传闻很可能是无稽之谈,但汉密尔顿陪伴着这位日渐衰弱、近乎失明的艺术家直到她去世。

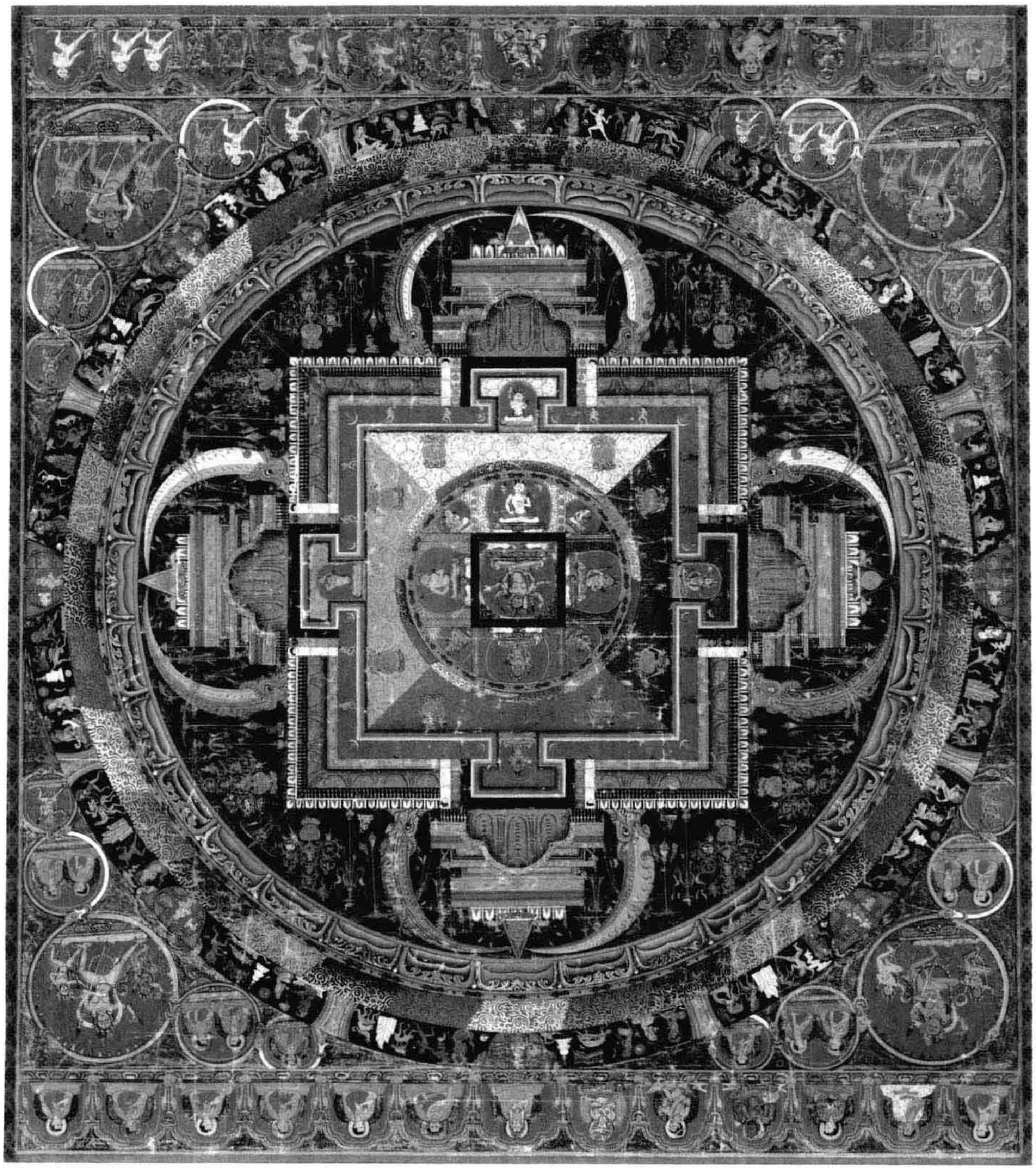
早先,在三十多岁时,奥基夫就曾表达了她对他人的生活和艺术标准的不耐:"如果当我画画时,我连按我自己的意愿去画、去表达都做不到的话,我就会断定自己是一个极其愚蠢的白痴,因为这似乎是我唯一会做的只与我本人有关的事——那不关别人的事,只是我自己的事。"[1]

---

[1] 展览图录综述,安德森画廊,1923 年 1 月 29 日;引用于 Laurie Lisle, *Portrait of an Artist: Georgia O'Keeffe* (New York: Seaview Books, 1980), p. 66.

使奥基夫的画显得有力而庄重，仿佛它是一个盾形纹章或旗标。的确，对称平衡常用于表现秩序、和谐和权威，无论是尘世的、社会的，还是宇宙的、神圣的。宇宙秩序是最特别的世界艺术形式之一——曼荼罗的主题。曼荼罗就是宇宙结构图。最著名的曼荼罗都与佛教有关，虽然也存在印度教曼荼罗。图中这幅曼荼罗（**5.7**）属于藏传佛教系统，它描绘的是由佛母智慧空行母产生的宇宙。在画中，佛母安坐于宇宙最中心的那个正方形里。一切都是从她身上生发出来的，包括另外四位佛母，她们是主管东、南、西、北四个方位的女神，此外还有其他天神。

“曼荼罗”一词在梵语里的意思是“圆”。梵语是佛教和印度教最早形成的地方——南亚的古代仪式用语。对修行者来说，曼荼罗是深入修习的工具，能助其达到开悟的目标。它清晰的布局和对称关系中所蕴含的基本寓意是：我们生活在一个有意义的世界上，即使在短暂的一生中，我们都无法参悟它的内在联系和秩序。许多宗教艺术利用对称平衡来传达同样的思想。



5.7 西藏中部丹萨替寺的纽瓦尔艺术家：《十三尊智慧空行母曼荼罗》。1417—1447年。棉布上水粉，84.5×73.3厘米。大都会艺术馆，纽约

在设计《欢迎世界名牌》(*Welcome the World Famous Brand Name*,**5.8**)的对称构图时,罗氏兄弟脑中可能也有类似的想法。这三兄弟住在中国,一个正在经历着深刻变化的国家,一个要求在全球化经济中占有一席之地的国家。《欢迎世界名牌》描绘了一个奢华的爱国主义庆典,庆典上有欢呼的观众、一排排鲜花和正在接受检阅的军队代表。一束束非写实的阳光从位于中央的建筑背后射出。中国的观众马上就能认出,这座建筑是中国首都北京的天坛。在帝国时代,皇帝本人每年会来此地祭天(中国的最高神祇),以求国家昌盛。

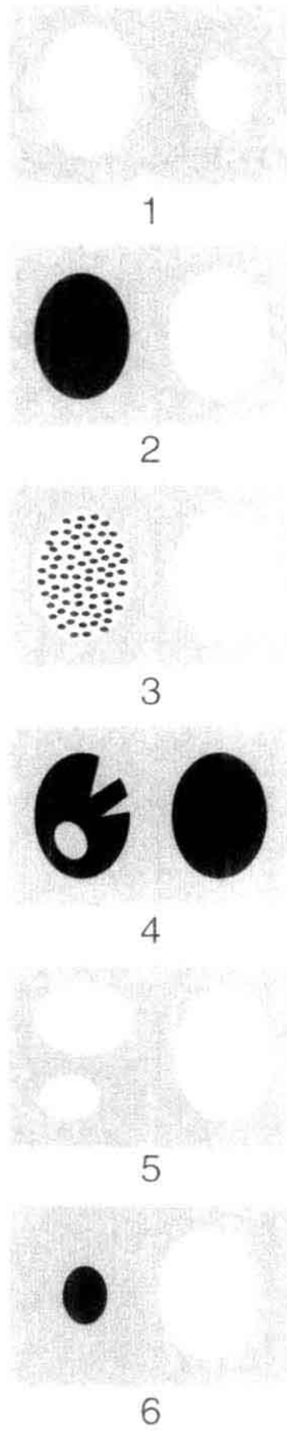
在空中,我们看到另一个庆典——天国庆典。仙童们骑着长生鹤,高举着著名产品——汉堡包、法国煎饼、汽水、口香糖、曲奇饼等,每一种都展示了商标。沿着观礼台张挂的赞助商横幅再次宣示了这些商标(正中央是中文"可口可乐")。两个仙童举起了写有中文"福"字的圆牌,以杜绝一切对我们应有的情绪的疑问。"天人合一!"罗氏兄弟似乎在说。"天道与商道完全是一回事!"这是他们的本意吗?您来决定吧。

在《两个弗丽达》(*The Two Fridas*,**5.9**)中,对称平衡赋予了艺术家弗丽达·卡洛(Frida Kahlo)特殊的力量。卡洛1907年出生在墨西哥,父亲是匈牙利和犹太混血儿,母亲是印度和西班牙混血儿。终其一生,这两种影响——欧洲的和墨西哥的——都不稳定地共存于她的灵魂和艺术中。《两个弗丽达》以绘画的形式表现了这一点。左边是身着优雅白裙的"欧洲弗丽达";右边的"墨西哥弗丽达"穿的则是适合在这个国家土生土长的人穿的服装。两人的心脏都裸露在外,血迹斑斑的解剖结构被刻画得非常详细,它们通过血管连在一起。墨西哥弗丽达手持她所嫁的艺术家迭戈·里韦拉的一枚袖珍像。欧洲弗丽达用一把手术剪夹住了一根断的血管,血管里的血滴到了她的裙子上,这幅画的对称格局对其创作者的双重身份的诠释令人沮丧,因为它是一种无效的对称:图形是对称的,但色彩不对称。这里存在着冲突,本应是完整的事物被分割了。



5.8 罗氏兄弟:《欢迎世界名牌》。木板拼贴漆画,246.1×125.7×3 厘米。蒙悉尼罗氏兄弟与雷·休斯画廊惠允





5.9　(左)弗丽达·卡洛:《两个弗丽达》。1939年。布上油画,174×174厘米。国立现代艺术博物馆,国立美术学院,墨西哥城

5.10　(右)视觉平衡的一些原理

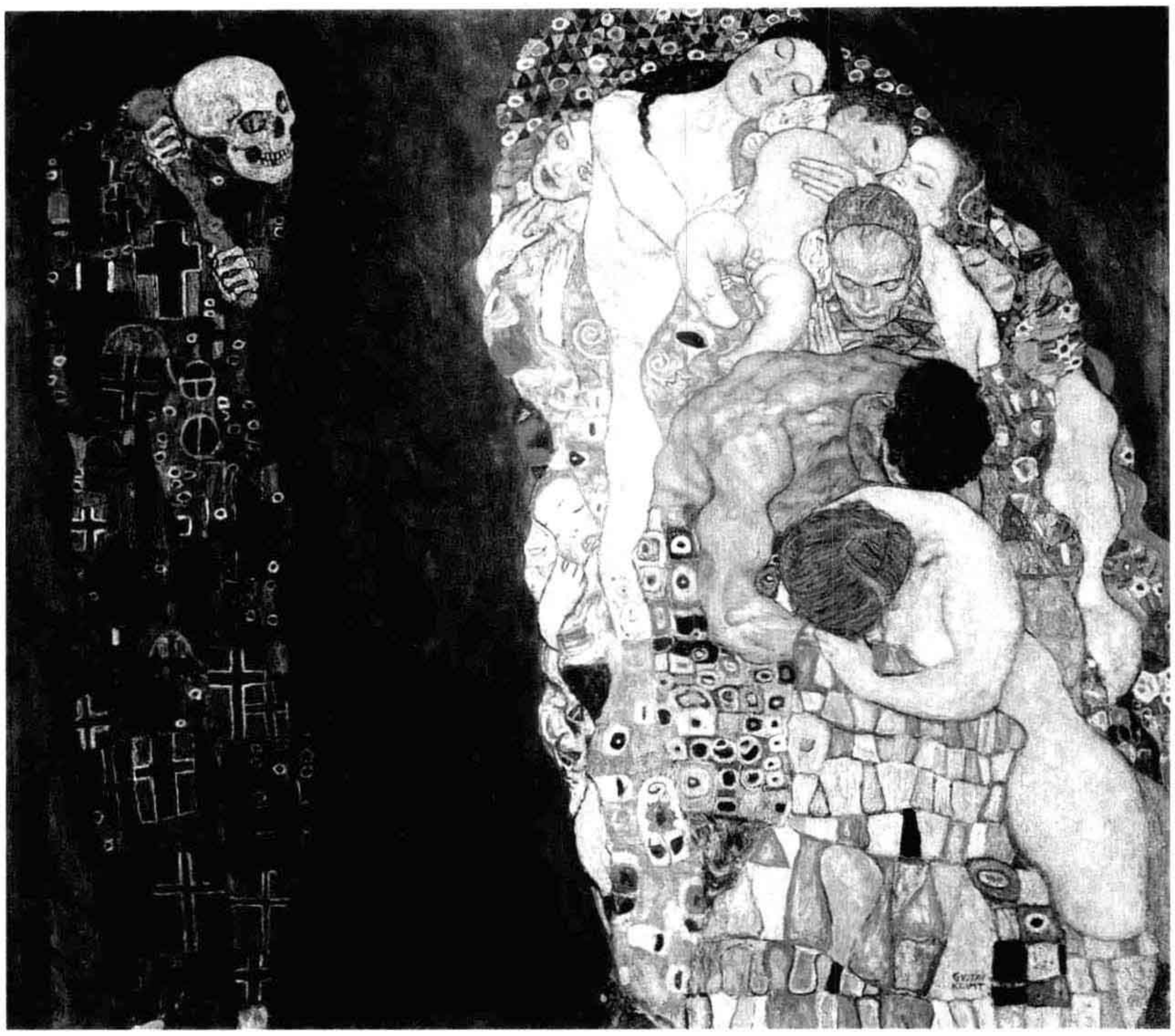
非对称平衡

当您站在地板上,双脚平放,双臂垂于身侧,您就是处于对称平衡之中。但如果您朝一个方向伸出一条手臂,朝反方向伸出一条腿,您的平衡就不是对称的了。类似地,非对称构图具有左右两个不一致的部分。如果它显得平衡,那是因为,这两半所含的视觉分量非常相似。什么看起来是"重"的,而什么又显得"轻"呢?唯一合理的答案是:那得看情况。我们感知到的不是绝对,而是相对。任何图形的轻重变化都取决于它相对于周围其他图形的大小、颜色和在构图中的位置。这幅图(**5.10**)说明了非对称或不规则平衡的一些极其普通的规律:

1. 大图形看起来比小图形重。
2. 深色图形看起来比相同大小的浅色图形重。
3. 质感粗糙的图形看起来比相同大小的光滑图形重。
4. 复杂图形看起来比相同大小的简单图形重。
5. 两个或两个以上的小图形可以平衡一个更大的图形。
6. 较小的深色图形可以平衡较大的浅色图形。

5.11 （右）古斯塔夫·克利姆特：《死与生》。始于 1911 年，完成于 1915 年。布上油画，177.8×198.1 厘米。利奥波德博物馆，维也纳

5.12 （下）俵屋宗达：《达摩禅师》。江户时代，16 世纪末—17 世纪初。挂轴，纸本水墨；95.9×37.5 厘米。克里夫兰艺术馆





这些只是所有可能性中的少数几个。尽管时刻牢记这些规律，但您也许依然会感到疑惑：艺术家到底是如何具体地平衡构图的？答案虽不令人满意，但却是真实的：如果构图显得平衡，那么它就是平衡的。对视觉分量的认识可以帮助艺术家获得平衡或在平衡状态达不到要求时觉察到哪里出了问题，但这不是精密的科学。

在古斯塔夫·克利姆特（Gustav Klimt）的《死与生》（*Death and Life*，**5.11**）中，非对称平衡生动地表现了生与死的对立：生命在右，被想象成一个由色彩明亮的图案组成的波浪形团块和沉睡的人形；死神在最左边，是一个阴暗的骷髅形象，他身上的长袍布满令人恐惧的墓碑图案。画的两半由死神与即将被他夺走性命的女人之间的眼神交流连接起来。克利姆特把女人的脸精准地摆在画的垂直轴线上，在这里，这条轴线充当了生与死之间象征性的界线。作为这个沉浸在梦乡之中的生命云团里唯一的一个醒着的人，女人露出了难看的笑容，她的表情和动作似乎在说："我？"死神斜眼回视她："是的，就是你。"他们专注的凝视是一股强大的力量，把我们的注意力拉向左上方。同时，克利姆特以同样的力度把视觉分量向右下方拉，平衡了这股力量。

很难想象有比俵屋宗达（Tawaraya Sotatsu）的水墨画《达摩

禅师》(*The Zen Priest Choka*, **5.12**)更大胆的非对称构图了。图形被极力往左推,几至出了纸面!俵屋宗达全凭一道含蓄的视线来平衡构图,并揭示其意义。我们很自然地举目望向坐在树上的禅师——那就是所有可看的东西了。接着,我们顺着他目光的方向往下,看到了……一片空白。观空是佛教禅宗规定的修习之一,这幅巧妙的画把观空的要义清楚地表现出来了。我们的目光一再转到禅师身上,但他一再让我们把注意力重新集中到"空"上。

接下来我们讨论英国画家约瑟夫·马洛德·透纳(Joseph Mallord Turner)的《燃烧的国会大厦》(*The Burning of the Houses of Parliament*, **5.13**),这是西方绘画中较为典型的非对称平衡的一个精彩范例。透纳是那场灾难的目击者之一,他是从伦敦泰晤士河上的一条小船上观察它的。但在他的画中,他把自己这个观察者放到了河的对岸。我们的目光立即被引向左方远处壮观的大火。透纳用右边的白色大桥来平衡这股向左的吸引力,而桥又把我们带向了画的前景,那里聚集着一群人。一盏白色——画中最亮的颜色——的街灯把我们的视线引向左方。我们兜了个圈子,又从那里返回到火舌上。这一次,我们让升腾的黑烟的指向性线条把我们的目光带离大火,投向星光疏落的夜空。

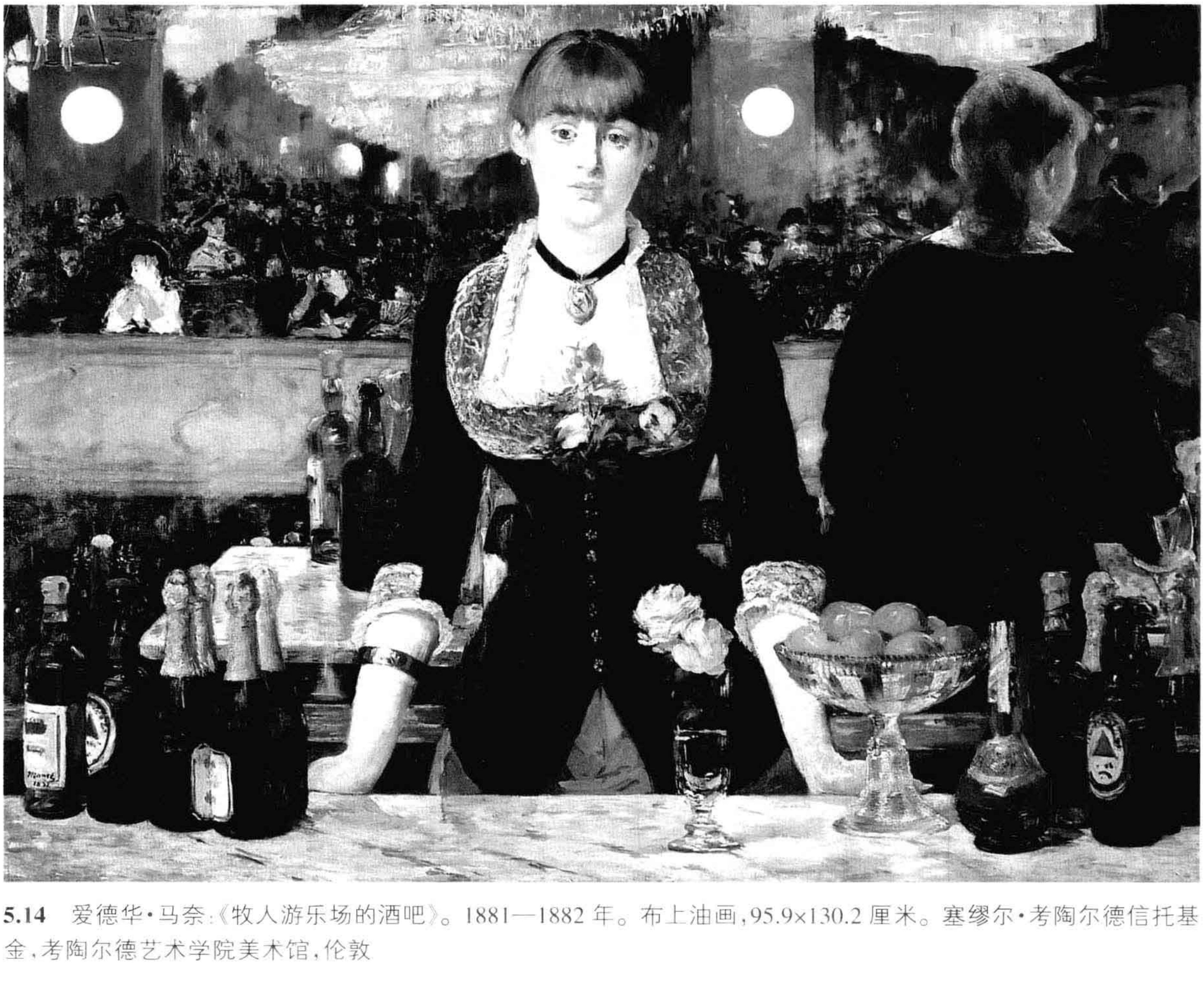
透纳的构图引导我们的视线围绕着此画的暗含深度作了一次环游之旅。有深度还是缺乏深度,是爱德华·马奈(Edouard Manet)的《牧人游乐场的酒吧》(*A Bar at the Folies-Bergère*, **5.14**)中一个有趣的问题。这个酒吧女招待似乎站在一片向后延伸得很远的开阔的室内景象



5.13 约瑟夫·马洛德·透纳:《燃烧的国会大厦》。约1835年。布上油画,92.1×123.2厘米。费城艺术馆

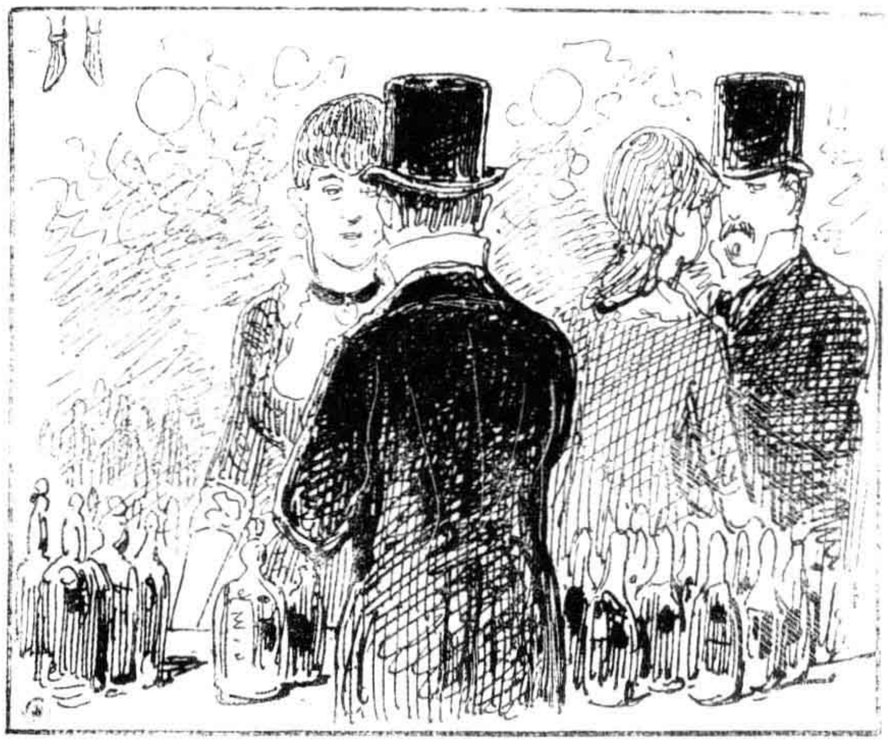
前。实际上，她是挤在大理石吧台与一面大镜子之间的狭窄空间里，镜子照出了她能看见却无法参与的一切。她本人的镜中映像被移到右边，在那里，我们看到她正在接待一名男子，这名男子所站之处肯定就是我们看画时所站的位置。在居于中央的女招待的对称身形周围，马奈零零散散地摆放了一系列令人眼花缭乱的物品，它们起着施加视觉分量和平衡视觉分量的作用。女招待在镜中的高大的黑色身影、吧台上绿酒瓶旁边的那盆橘子、女招待两旁的酒瓶及其在镜中的映像、背景里的吊灯和明月般的白球、把胳膊肘支在露台上的白衣女子，甚至是左上角高空秋千艺术家露出的那双包着绿袜的脚——各有各的作用。用手指遮住任何一个细节，您都会发现，画的这一部分失去了生气，而且整个平衡也变得不稳定了。

因而，平衡能鼓励我们积极参与观看的过程。艺术家利用平衡带领我们遍览全画，从而使我们对它的感受条理化。作为形式的一个重要方面，平衡也有助于传达气氛或意义。永恒不变的极乐世界带给人的美好希望体现在《十三尊智慧空行母曼荼罗》(*Thirteen-Deity Jnanadakini Mandala*，见 5.7)稳定、对称的平衡中，正如生与死的戏剧性对抗体现在克利姆特的《死与生》(见 5.11)富有活力的非对称平衡中一样。



5.14 爱德华·马奈：《牧人游乐场的酒吧》。1881—1882 年。布上油画，95.9×130.2 厘米。塞缪尔·考陶尔德信托基金，考陶尔德艺术学院美术馆，伦敦

观　点



斯托普:《爱德华·马奈: 在牧人游乐场贩卖慰藉的商人》,木口木刻,出自 1882 年 5 月 27 日的《幽默杂志》

当马奈的《牧人游乐场的酒吧》首次展出时,漫画家斯托普(Stop)把这幅根据它画的素描投给了巴黎的一家报社。多亏了斯托普,我们才能了解到,此画让我们感到奇怪的地方也同样令它最早的观众觉得古怪:为什么镜中的映像与镜子前的景象不一致?镜中右方那个男人站在哪里?在为其素描写的说明中,斯托普开玩笑说,他觉得他有责任纠正这些无疑因为画家暂时的分心而产生的问题。

马奈那个时代的批评界有这样一种观点:一幅画首先至少应该是准确、可信的。如今,凭借事后看问题比较清楚的有利条件,我们能够一开始就假定,我们所见到的一切都是被马奈设计出来的。实际上,该画的 X 光照片显示,马奈将酒吧女招待的映像向右移动了两次。他刚开始作画时,构图要写实得多。女招待的姿势也有变化:她起初并没有那么安静和对称。我们看到的是一个漫长的创作过程的结果。但我们该如何解释它呢?我们的观点是什么?

艺术史家们已提出了许多观点,每个都自有一套学术工具用于观看和解释。其中一种方法叫形式主义。形式主义注重的是作品的形式因素,尤其是它的风格。从形式的角度看,马奈的《牧人游乐场的酒吧》是现代艺术发展历程中的一个里程碑,因为他在创作它时所作的改动倾向于消除一切明显的故事痕迹以及使所画的空间平面化——现代主义的两个显著特征。另一种方法是图像志,它着重于题材及其意义。持图像志观点的观众会注意到,这幅画包含了虚空画的传统元素:镜中的男子取代了死神(见 5.32)。传记视角则探究艺术界的生平与作品之间的关系。学者们已指出,马奈在画《牧人游乐场的酒吧》时正生着重病。他再也不能去牧人游乐场这种曾带给他欢乐的地方了。

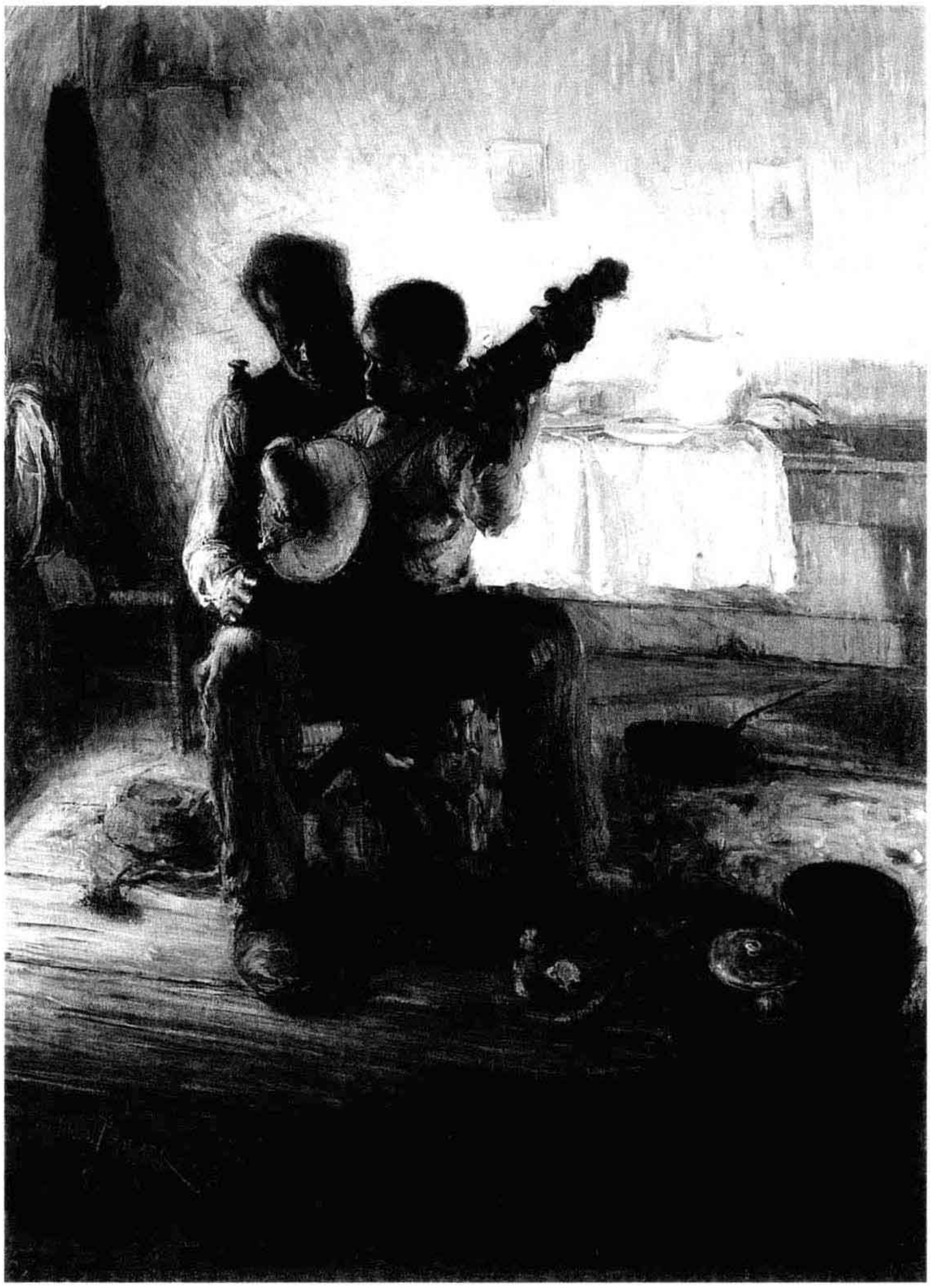
精神分析为考察创作者与作品之间的关系提供了另一套工具。采用这种方法的学者谈论的是精神分析学家所谓的人格发展的镜子阶段,在这个阶段,婴儿第一次形成自我感,这种感觉永久地破坏了婴儿在凝视着母亲的双眸时所感到的和谐统一。另一种方法把艺术置于它所处时代的社会情境之中。马克思主义为学者们考察社会的经济基础和社会内部的阶级变迁提供了有用的工具。比方说,酒吧女招待是工人阶级的一分子。她的工作就是打扮得漂漂亮亮地接待顾客,或许还有别的用处。女权主义提供了又一种见解,其基本看法是,创作和观看艺术都是具有性别差异的活动,也就是说,整个文化的两性观念在起作用。女权主义学者研究了此画内外各种带有性别差异的目光的相互作用——马奈的、酒吧女招待的、她的客人的、背景里的看客的以及观众的。[①]

[①] 欲知以这些及其他观点为基础的诠释,请见 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, rev. ed. (Princeton: Princeton University Press, 1999); Bradford Collins, ed., *12 Views of Manet's Bar* (Princeton: Princeton University Press, 1996); and Novelene Ross, *Manet's Bar at the Folies-Bergère and the Myths of Popular Illustration* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982).

重点与次要

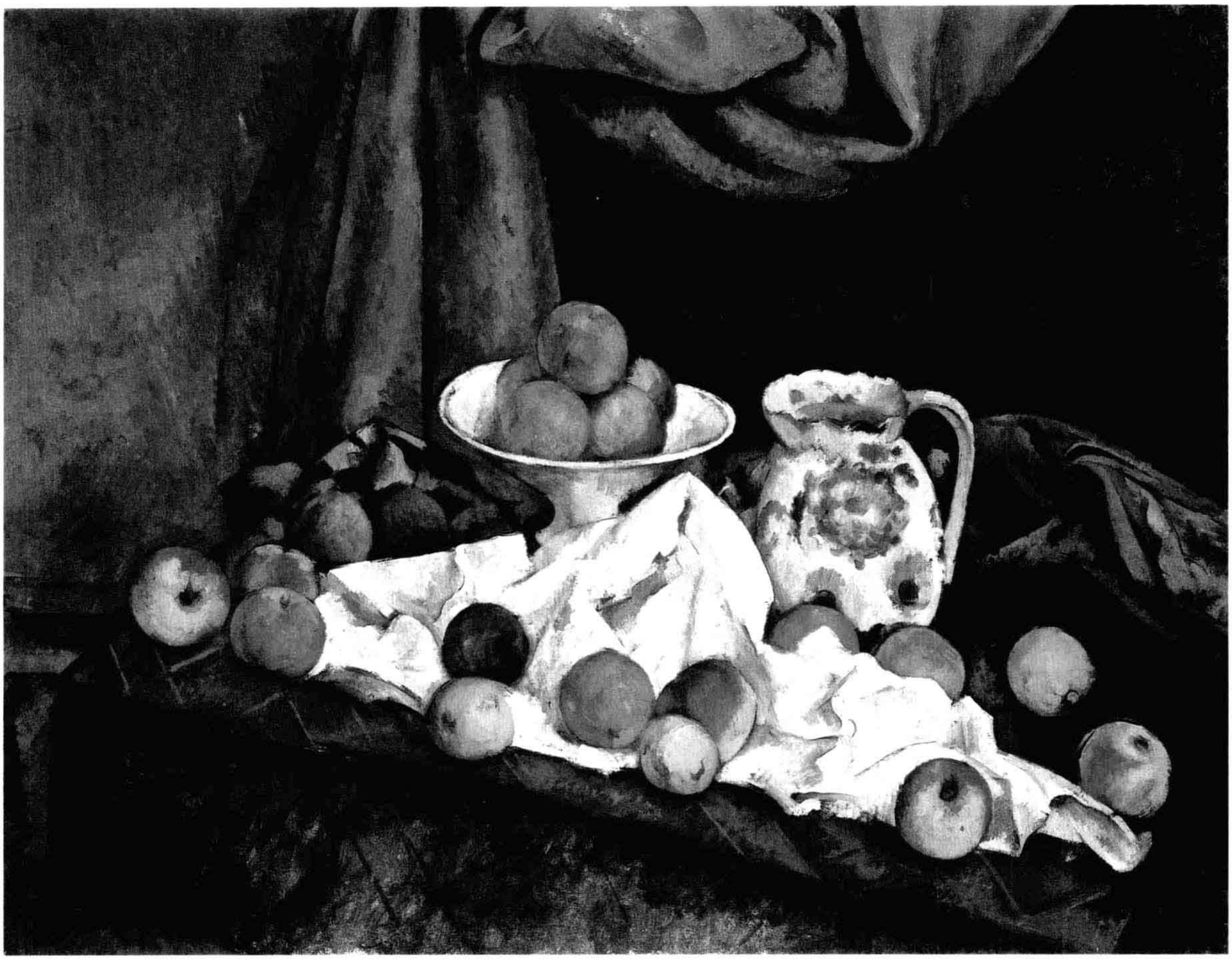
重点与次要是一对互补的概念。重点的意思是，构图的某些部分比其他部分更能吸引我们的注意力。如果重点位于一个相对较小、边界清晰的范围内，我们就称它为焦点。次要的意思是，构图的某些部分被故意设计得看起来不那么引人注意，以便突出重点区域。

创造重点有多种方法。在《班卓琴课》(*The Banjo Lesson*，**5.15**）中，亨利·奥萨瓦·坦纳(Henry Ossawa Tanner)利用大小和位置来强调老者和男孩这两个人物。坦纳把这二人置于前景，他让他们摆的姿势使两人的视觉分量能够合在一起，形成一个单一体，成为画中最大的图形。黑皮肤与浅色背景强烈的明暗对比进一步深化了重点。在这个被强调的区域之内，坦纳运用具有指向性的视线，使班卓琴的圆形琴身和男孩放在它上面的手变成了一个焦点。对比再一次起了作用，因为浅色的班卓琴被置于更暗的颜色当中，而且男孩的手上也形成了明暗对比。坦纳淡化了背景，以免它产生干扰，他的方法是：模糊细节，只使用明度变化极其有限的浅色。比方说，想象一下，如果艺术家用鲜艳的颜色把挂在对面墙上的一张照片画得纤毫毕现会怎么样。它就会"跃然"画上，从坦纳想要我们注意的区域夺走重点。



5.15 亨利·奥萨瓦·坦纳《班卓琴课》。1893年。布上油画，124.5×90.2厘米。汉普顿大学博物馆，汉普顿，弗吉尼亚

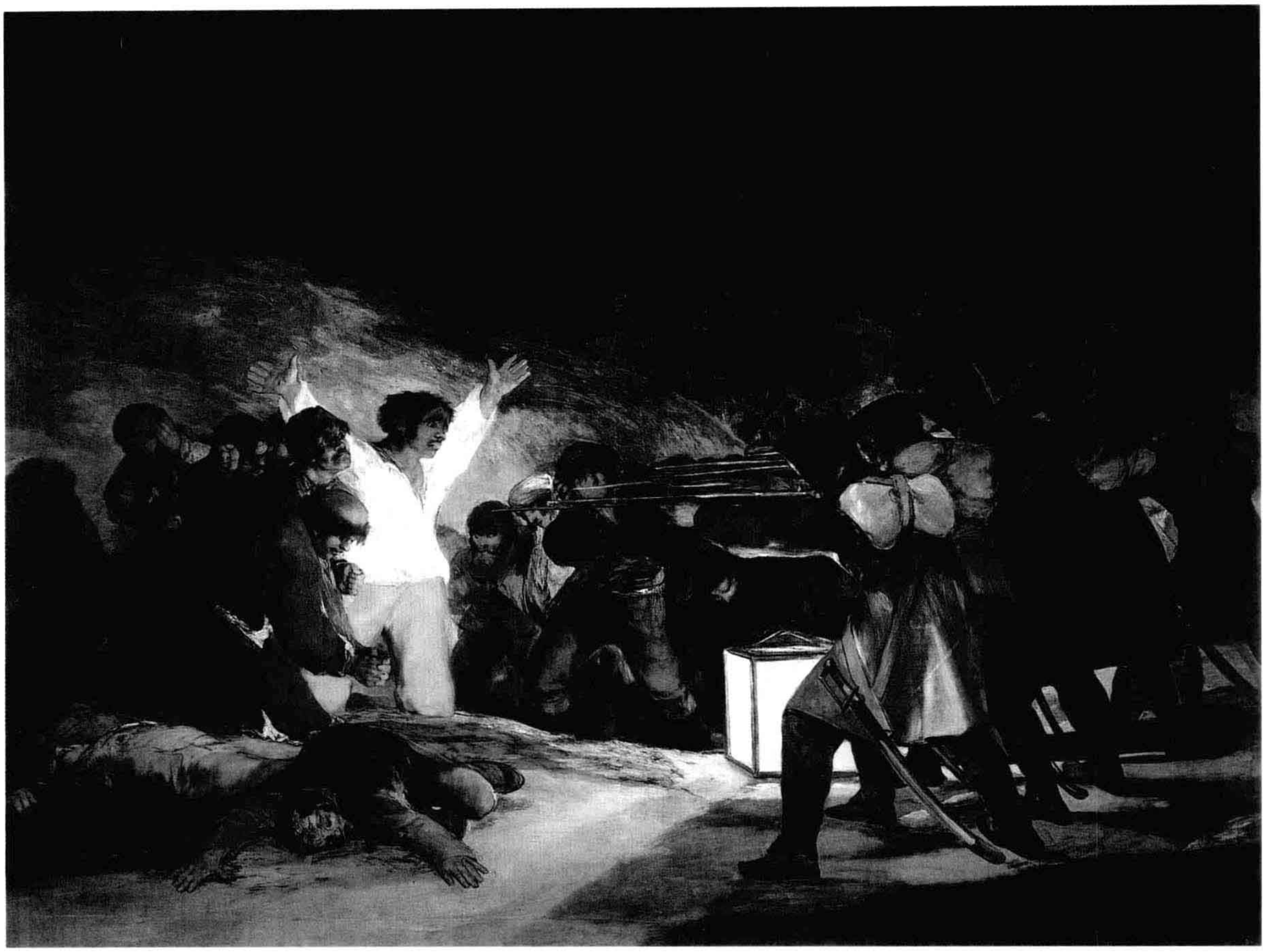
在暮年之作《有高脚盘、水罐和水果的静物》(*Still Life with Compotier, Pitcher, and Fruit*，**5.16**）中，保罗·塞尚(Paul Cézanne)把一块白色餐巾设计成一个中心焦点区域，同时选用了几种相近的褐色，使画的其余部分退居次要。被向上提起的餐巾在画中央形成了一个尖顶，看上去就像家居版的圣维克图瓦山，也就是塞尚常画的那座山(见21.10)。一个白色果盘(高脚盘)和一把白色水罐各居于尖顶两侧，给构图中心增添了视觉分量。在这个由明暗色调构成的基底上，塞尚散放上红色、橙色、黄色和



5.16　保罗·塞尚:《有高脚盘、水罐和水果的静物》。1892—1894 年。布上油画,71.8×92.1 厘米。巴恩斯基金会,梅里恩,宾夕法尼亚

绿色的水果,它们是一个个鲜艳的色块。这些水果每一个本身都能成为一个醒目的焦点,但它们被餐巾整合进了更大的构图秩序之中。它们的最高点是被果盘高高托起的堆成金字塔状的橘子和苹果。

在《1808 年 5 月 3 日的处决》(*Executions of the Third of May, 1808*,**5.17**)中,弗朗西斯科·德·戈雅使用的是几乎一模一样的色彩搭配方法,却产生了极为不同的效果。白色、黄色和红色再次通过在褐色和黑色背景上造出一个引人注目的焦点区域,来求得我们的注意。但这一次,表现对象不是餐巾和水果,而是一个将死之人、先于他死去的人们的鲜血和一盏提灯,提灯射出的光刺目得好似尖叫声。背景被尽可能地简化,因此没有什么能使我们转移对这场可怕的屠杀的注意力。光秃秃的山坡。马德里。黑暗。戈雅所描绘的这个事件发生在拿破仑入侵西班牙期间,当时,马德里的一场平民起义遭到了法国占领军的残酷镇压。除了显著的明度变化,戈雅还运用心理力量来指引我们注意和同情的方向。人的脸部是天然的焦点。行刑队的牺牲品都有脸,我们可以看懂他们的表情;士兵们则是无脸的,仿佛他们连人都不是。就在我们注视着他们的时候,他们突然一个箭步向前,所产生的指向性力量把



5.17　弗朗西斯科·德·戈雅:《1808 年 5 月 3 日的处决》。1814—1815 年。布上油画,266.7×406.4 厘米。普拉多博物馆,马德里

我们的注意力重新送回刚开始时说的那名殉道者身上,他的双手向外张开,形成一种受难姿势。

尺度与比例

比例和尺度都与尺寸有关。**尺度(scale)**的意思是相对于标准或"正常"尺寸的尺寸。正常尺寸是我们所预期的尺寸。比方说,飞机模型比真飞机小;在县集市 * 上获奖的 10 磅重的土豆是大土豆。艺术家克莱斯·奥尔登堡(Claes Oldenburg)喜欢极端的尺度变化所产生的各种效果。在与库斯耶·范·布吕根(Coosje van Bruggen)合作的《手铲》(*Plantoir*, **5.18**)中,他把一件小巧的园艺工具做得无比巨大。它也许是座纪念碑,但纪念的是什么?与奥尔登堡和范·布吕根的雕塑的偶遇之乐部分在于、我们自身的体量作为万物尺度的角色被推翻时产生的震惊感。许多神话和冒险故事都讲述了凡人在巨人国的经历。在奥尔登堡和范·布吕根的雕塑中,

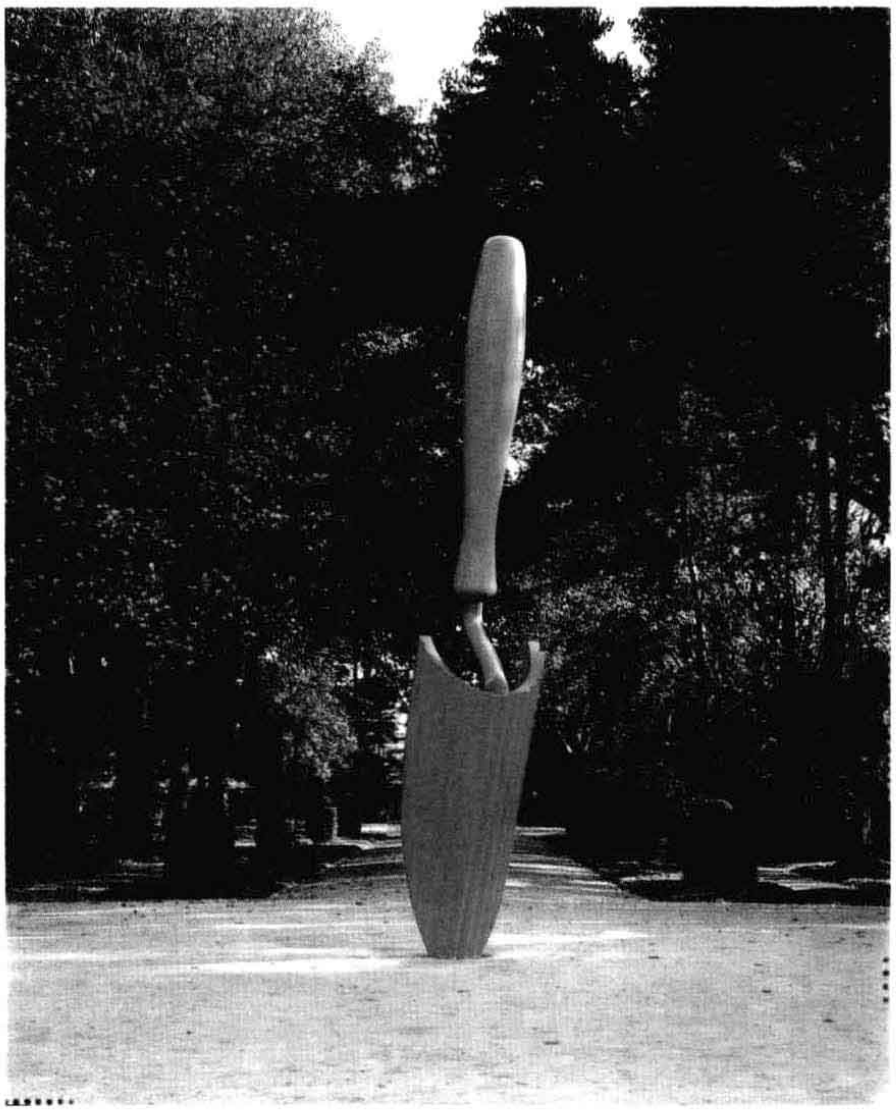
* 美国的一种地方集市,通常每年在固定地点举行,展出各种农产品和家畜并评选优劣

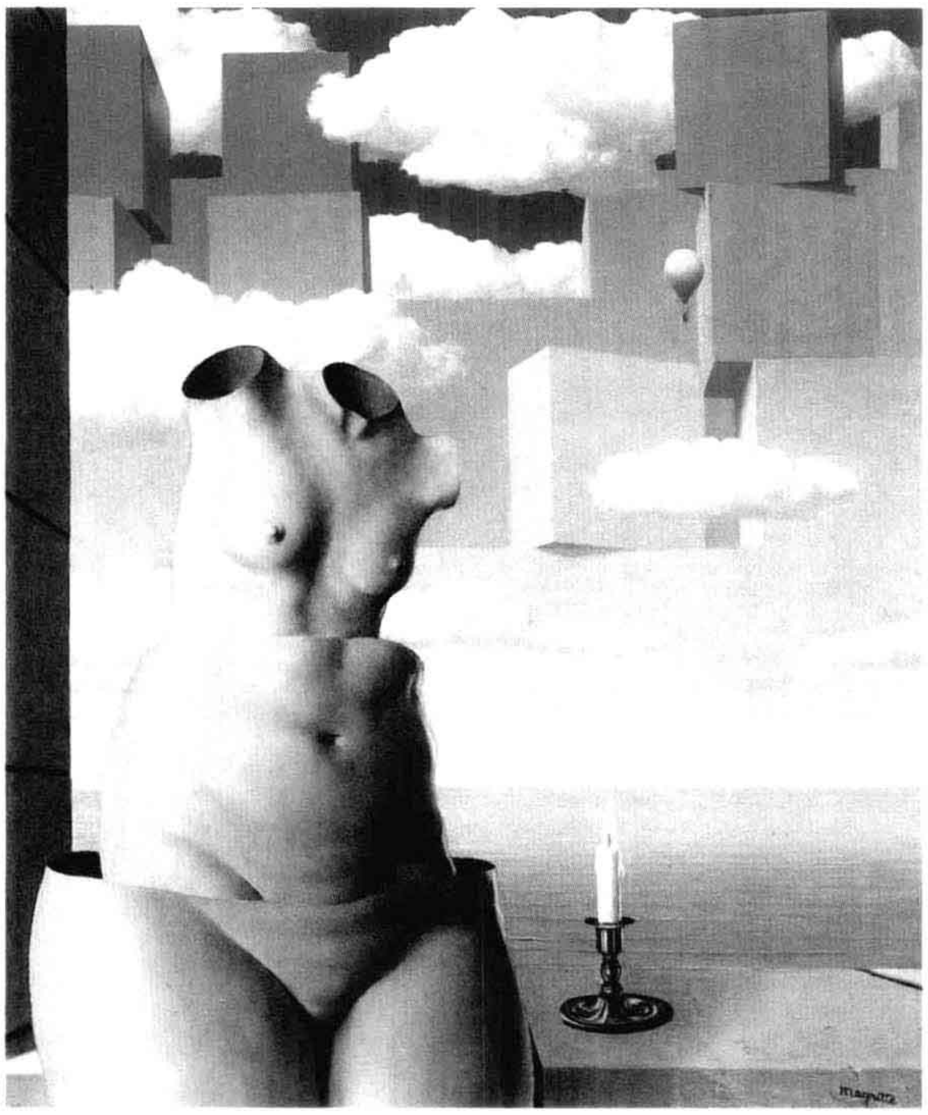
巨人似乎落下了一两样东西。

比利时画家勒内·马格里特(René Magritte)运用多种绘画手段来说，我们周围的世界可能并不像我们所愿意认为的那样理性和有序。他最喜欢的一种手段是尺度的变化。在《壮丽的错觉二号》(*Delusions of Grandeur II*, **5.19**)中，他发明了一种"套娃"，她的每一个部分都从前一个部分里长出并继续向上伸，但尺寸更小。把一种元素变形成另一种元素，也是他爱用的一个方法，比如在地平线上时还显得完全正常的天空，到了更高的地方，就变得像是由实心的蓝色方块组成的一般。

比例(proportion)指的是整体的各个部分之间，或被视为一个整体的两个或两个以上物体之间的尺寸关系。比方说，马格里特画中人体各个部分的比例都是写实的。位于顶部的乳房与脖子和手臂的开口的尺寸所成的比例是正确的；中部的肚脐与腹部的整个尺寸所成的比例也是对的。

许多文明的艺术都发展出了一套固定的比例，用来描绘"正确"或"完美"的人体。比方说，古埃及艺术家依靠一种正方形网格来控制人物比例。未完成的残稿，比如这一幅(**5.20**)，是一种珍贵的资料，能帮助我们了解他们的工作方法，因为在成品中，网格已不明显。埃及艺术家以手掌作为基本的测量单位。在看这幅插图时，您可以发现，每只手的手掌(或手背)都占据了网格中的一个方格。立像从脚底到发际线有 18 个单位高，膝盖位于第 6 条水平线上，





5.18　(左)克莱斯·奥尔登堡与库斯耶·范·布吕根:《手铲》。涂有聚氨酯磁漆的不锈钢、铝、纤维强化塑料，高 729 厘米。王宫图书馆，波尔图

5.19　(右)勒内·马格里特:《壮丽的错觉二号》。1948 年。布上油画，99.4×81.6 厘米。赫希霍恩博物馆与雕塑花园，史密森学会，华盛顿

肘部位于第 12 条上，乳头位于第 14 条上，如此等等。男性立像的双肩宽 6 个单位；腰部宽约 2.5 个单位。

艺术家经常出于象征或审美目的改变人体比例，比如这件出自非洲的贝宁王国的皇家祭坛(**5.21**)。这座青铜浇铸的祭坛是献给国王的手——体魄的象征——的。它的底部刻了一圈手与公羊头相间的图案。国王端坐于祭坛顶部，两旁各有一名侍从，他们形成了一种对称构图。这种构图表现了一种社会等级。作为最重要的人物，国王位于中央。他还被雕刻得比他的侍从更高大。利用尺度来反映相对的重要性的做法叫做**等级尺度(hierarchical scale)**。按比例算，国王的头部占去了全部身高的整整三分之一。"元首"是赞美国王的用语之一，因为他被认为像智慧和判断力之所——头部统治躯体一样统治着臣民。以国王为表现对象的艺术作品通过比例，让这些观念一目了然。

相反，画家埃尔·格列柯(El Greco)把人体拉长，并将他们的头部按比例缩小(**5.22**)。扭动、弯曲的外形和忽明忽暗的舞台式布光所产生的效果是如此另类、新奇，以至于一连好几代人都认为艺术家患有某种眼疾，所以他竟然会把人想象成这个模样。事实上，埃尔·格列柯对人物的处理方式是受到了当时一些理论的影响，这些理论称赞烛火拥有理想的美，因为它的外形是细长的、扭曲的。在这里，基督对死亡的胜利所释放出的精神能量被想象成一种爆炸，而火焰般的人体似乎在这一刻的紧张中饱受煎熬。

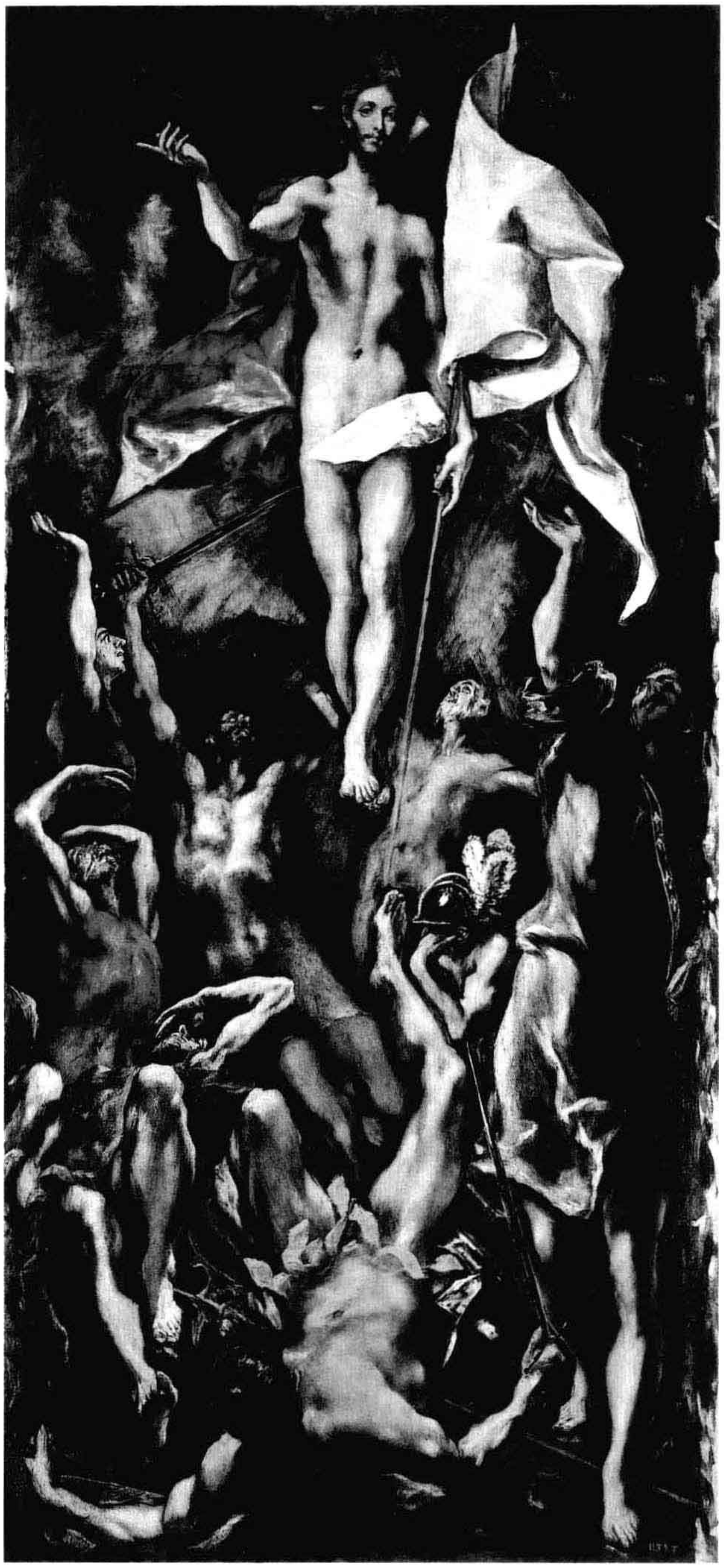
在文艺复兴时期重新流行的诸多古希腊、罗马思想中，有一种观念认为，数字关系掌握着美的关键，完美的人体比例反映了神圣秩序。列奥纳多·达·芬奇是对公元前 1 世纪的罗马建筑师维特鲁威(Vitruvius)的思想着迷的众多艺术家中的一个。维特鲁威关于建筑的专著在文艺复兴时期拥有广大的读者，他把完美的男性形体与正方形和圆形这两种完美的几何图形联系起来。列奥纳多所画的人体站在一个跟他的身高一样高、跟他双臂的跨度一样宽的正方形内，他的肚脐是一

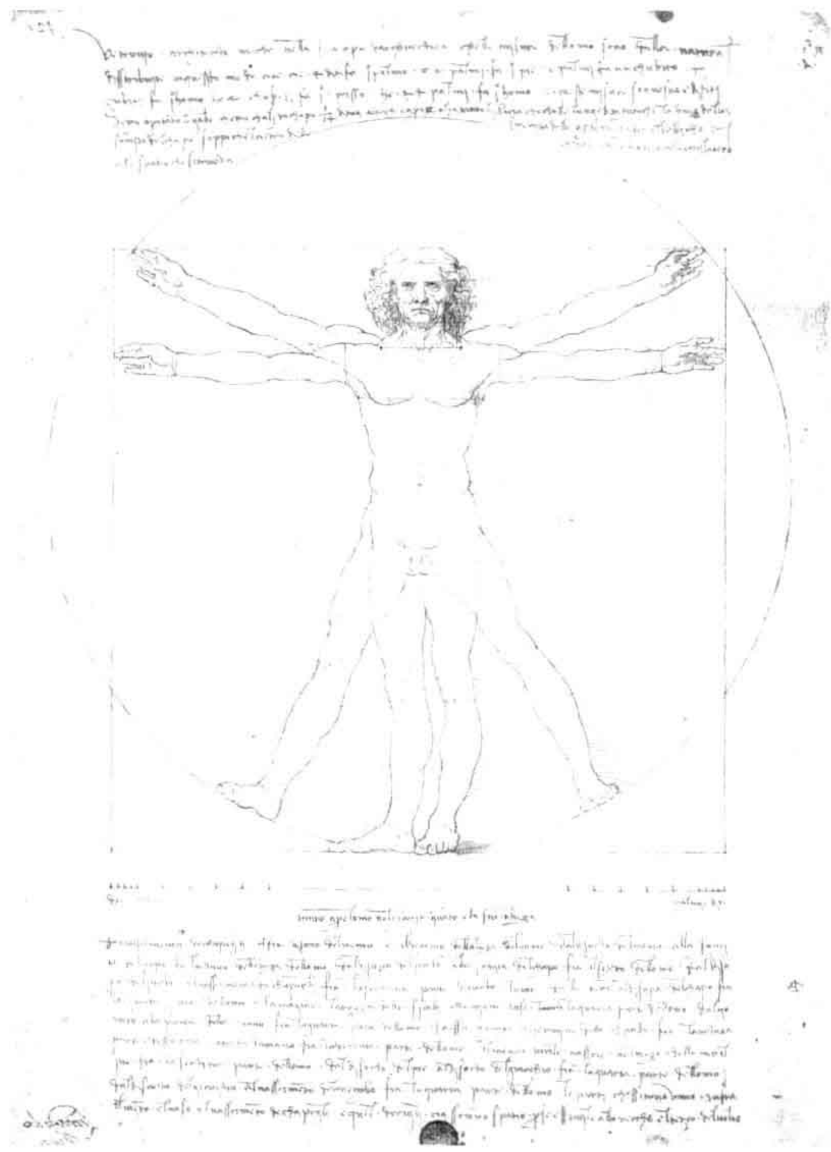




5.20 (左)雕塑家乌泽维墓碑，细部。埃及，第十二王朝，公元前 1991—前 1783 年。大英博物馆，伦敦

5.21 (右)皇家手祭坛。贝宁，18 世纪。黄铜，高 45.7 厘米。大英博物馆，伦敦



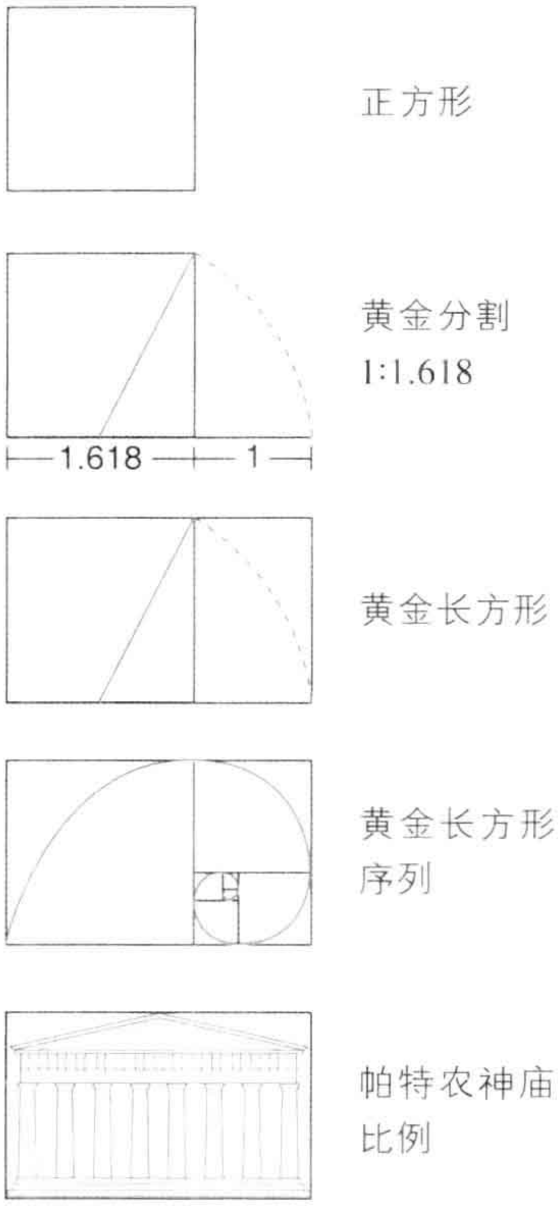


5.22 （左）埃尔·格列柯：《耶稣复活》。约1600—1605 年。布上油画，275×127 厘米。普拉多博物馆，马德里

5.23 （右）列奥纳多·达·芬奇：《根据维特鲁威理论作的人体比例研究》。约 1485—1490 年。鹅毛笔和墨水，34.3×24.8 厘米。艺术学院美术馆，威尼斯

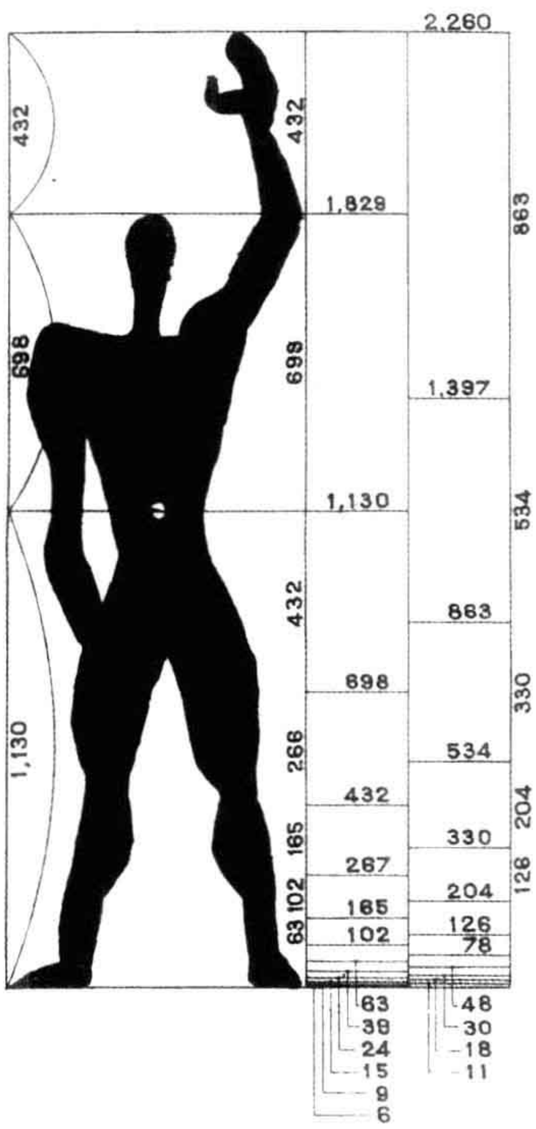
个圆的圆点（**5.23**）。

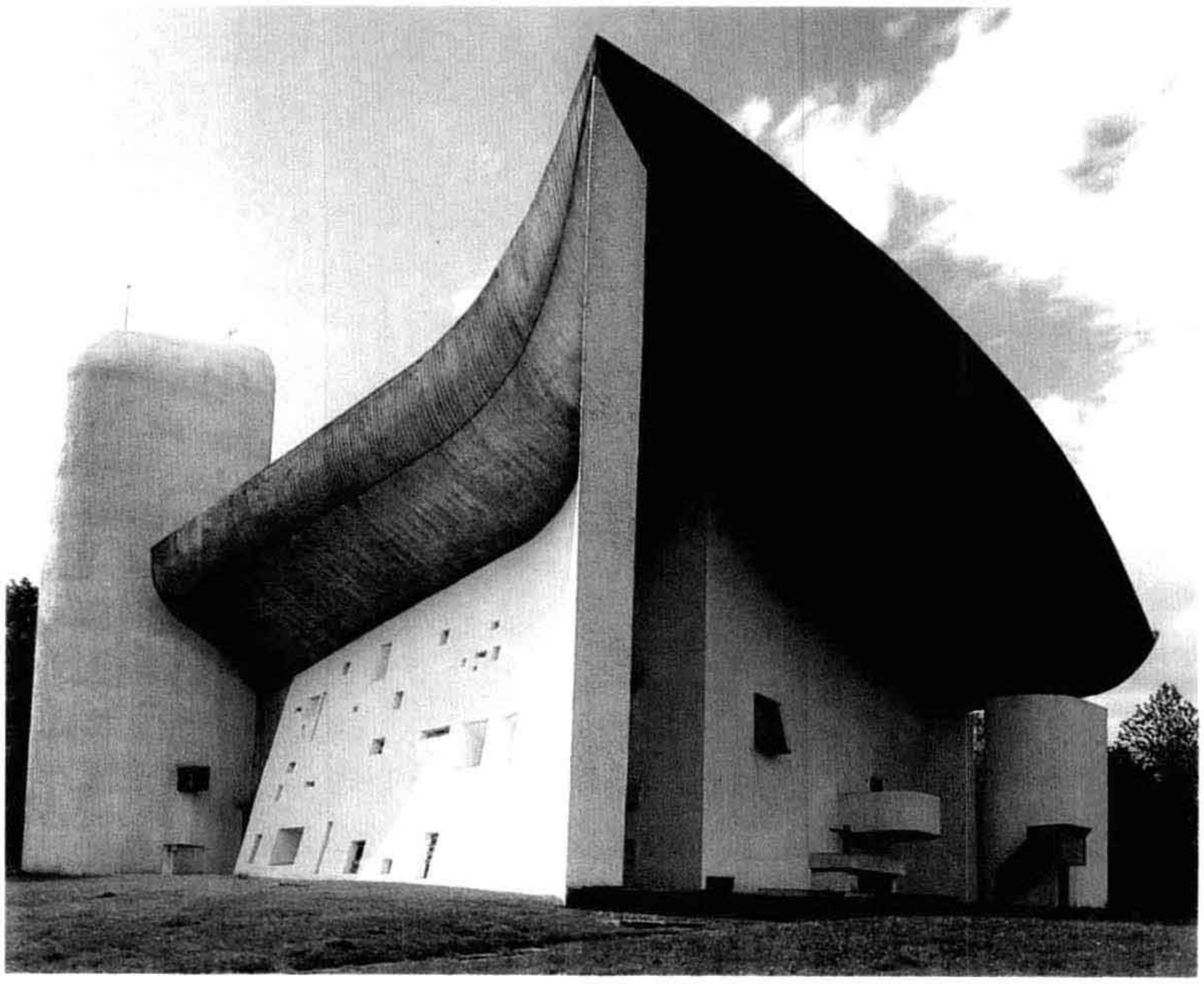
一种叫做黄金分割的比例从被古希腊人发现之日起便迷住了众多艺术家和建筑师。黄金分割把一个长度分成不等的两部分，短的部分与长的部分之比等于长的部分与全长之比。这两部分的比值算出来约等于 1:1.618。对于黄金分割，画图比解释更简单。图 5.24 可以指导您一步一步地了解这种比例产生的全过程。



用黄金分割比例构建的长方形叫做黄金长方形。黄金长方形最有趣的特点之一，正像图**5.24**所显示的那样，是从一端切下一个正方形之后，余下的图形也是一个黄金长方形——这个过程可以无限地重复，它与贝壳呈螺旋状的向外生长等自然现象存在某种关联。对希腊人而言，黄金长方形也是美的，因为它具有智力和数学上的趣味，是对宇宙的数学排列关系的一种表达，而且他们还将其用于建筑设计，比如帕特农神庙，我们将在本书后面的部分研究这座重要的、有很大影响的建筑。

艺术家和建筑师们在为作品寻找一个理性但精妙的组织原则时，常常求助于黄金分割。在20世纪，法国建筑师勒·柯布西耶(Le Corbusier)用一种被他称为模度(**5.25**)的工具，把黄金分割与人体比例联系起来。模度的基础是两个互相重叠的黄金分割。第一个从脚延伸到头顶，分割线位于肚脐处；第二个从肚脐延伸到一只举起的手的指尖，分割线位于头顶处。勒·柯布西耶利用普通成人的身高，在黄金分割的基础上，推导出几组尺寸。勒·柯布西耶将模度作为一种工具提供给建筑师们，它可以帮助他们得到既有诗意又实用的比例。他本人在自己的多个建筑作品中使用了模





5.24 （上）黄金分割比例和黄金长方形

5.25 （左）勒·柯布西耶:《模度》。1945年。蒙勒·柯布西耶基金会惠允

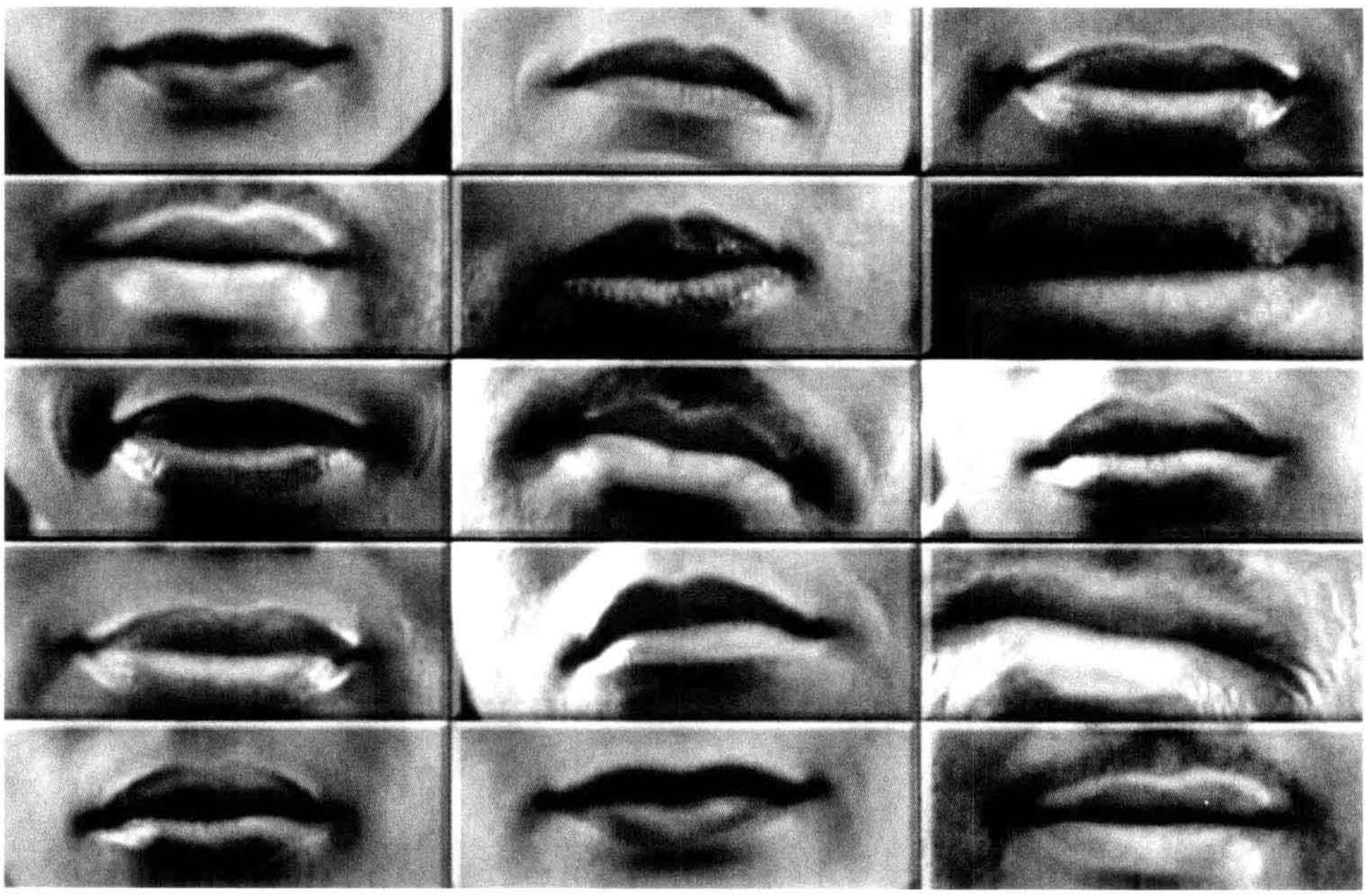
5.26 （右）勒·柯布西耶:高地圣母院，朗香，法国。从东南面看的外景

度，包括位于山顶的礼拜堂——高地圣母院(**5.26**)。关于它，他曾写道："整个正立面上都写着：处处是模度。"柯布西耶的模度承认，不存在绝对，只有相对，我们按照自身的比例来感受世界。

节 奏

节奏的基础是重复，它是我们所在的这个世界的一个基本的组成部分。我们说每年以相同的模式重返人间的四季有节奏，月盈月亏有节奏，波涛拍岸也有节奏。这些自然节奏划分了时间的流逝，使我们对它的感受条理化。我们的各类艺术都在时间中发生，在这个意义上，它们也是通过节奏来组织我们的体验的。音乐和舞蹈是最明显的例子。在时间流中朗诵或阅读的诗歌也运用节奏来建立结构、表情达意。观看艺术同样需要花费时间，所以节奏是艺术家用来组织我们的体验的手段之一。

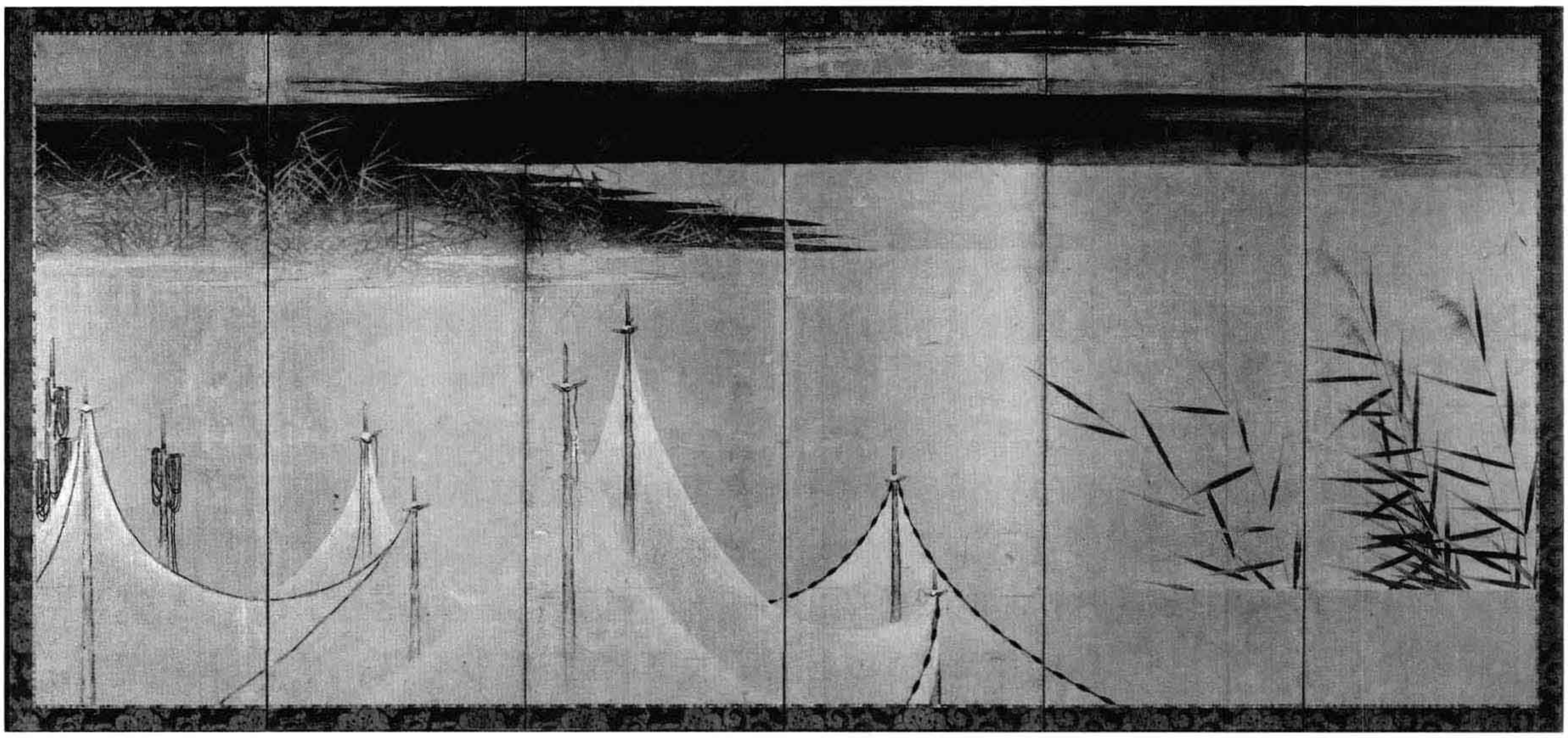
通过重复，任何一个视觉元素都能在作品内部呈现出一定的节奏。在洛娜·辛普森(Lorna Simpson)的《不难记住》(*Easy to Remember*，**5.27**)中，形状——重复的嘴唇形状，但每一对都略有不同——提供了主节奏。"不难记住"是美国歌曲作家罗杰斯(Rogers)和哈特(Hart)创作的一首有名的流行歌曲的名字。辛普森请来一些人，要他们各自跟着萨克斯手约翰·科尔特兰(John Coltrane)录制的此曲的爵士乐版哼唱。她是用耳机播放的，所以只有他们本人才能听见。她录下每个人的哼唱，并把他或她哼唱时的表情拍摄下来。接着，她把每个人的两片嘴唇分离出来，将它们排列在一个网格里，同时对反映种族、年龄、性别——所有在我们之间画下界线的东西——的细部作了模糊处理。至于声音，她把所有的哼唱声混在一起，但并没有将起协调作用的科尔特兰的改编曲包括进去。乍一听，其效果是一片让人平静、放松的嗡



5.27 洛娜·辛普森：《不难记住》静止画面。2001年。被转换成DVD的16毫米胶片、声音。2：35分钟循环播放。蒙纽约肖恩·凯利画廊惠允

嗡声，不知何故，它既像是众人的声音，又像是一个人的声音。我们低声哼唱，但其他人也能听见。反复地听，差异才开始显现。每个人都对歌曲稍加更改，加入了独特的、富于意味的细节——他们甚至还有暂时的失音。科尔特兰改编的《不难记住》并不容易跟唱。最后，辛普森的作品呈现了一幅和谐社会的图景，它跟修拉的《大碗岛上的一个星期天》（见4.31）一样引人入胜。我们没有意识到自己正哼着同一首歌，与一个大得超出我们理解范围的社会相连。我们是不一样的，却生活在一起，尽管有时这并不容易。

在《日晒渔网》（*Fish Nets Drying in the Sun*，**5.28**）中，海北友松（Kaiho Yusho）用线条创造





5.28 （上）海北友松：《日晒渔网》。17世纪。一对六扇屏风之一；纸上颜料、金粉，160×350.5厘米。皇家宫内厅，三之丸尚藏馆

5.29 （右）保罗·克利：《有黄鸟的风景》。1923年。纸上水彩、水粉，35.2×43.8厘米。私人收藏

了两种对比鲜明的节奏——左方正在变干的渔网长而陡斜的线条，以及右方芦苇叶短而直的线条。如果把这些线条想象成音乐，我们就会听到，大提琴奏出的优美、起伏的旋律突然被长笛轻快的啁啾声打断。如果把这些线条想象成鸟儿，我们就可以描绘出这样一幅画面：海鸥正在优雅地滑翔，旁边，一群燕子轻快地穿行于矮树丛中。如果它们是鱼——海豚和鲦鱼呢？

保罗·克利（Paul Klee）是围绕着几种节奏来组织他奇特的小画《有黄鸟的风景》（*Landscape with Yellow Birds*，**5.29**）的。首先是两头尖、中间鼓的银白色图形的节奏，这些重复的图形左右摇摆地横过画面。接着是那群机灵的小黄鸟。当我们的目光追随着它们在这片风景中流连时，它们形成了一个虚椭圆形，从而串连起了整个构图。它们可能正围着那轮满月，这轮圆月构成了一个暗含的弧形的一部分，而这个弧形是由一系列有规律地重复的圆形组成的（其他圆形都是红色的）。



5.30 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂：圣安德烈亚教堂正立面，曼图亚。设计于1470年

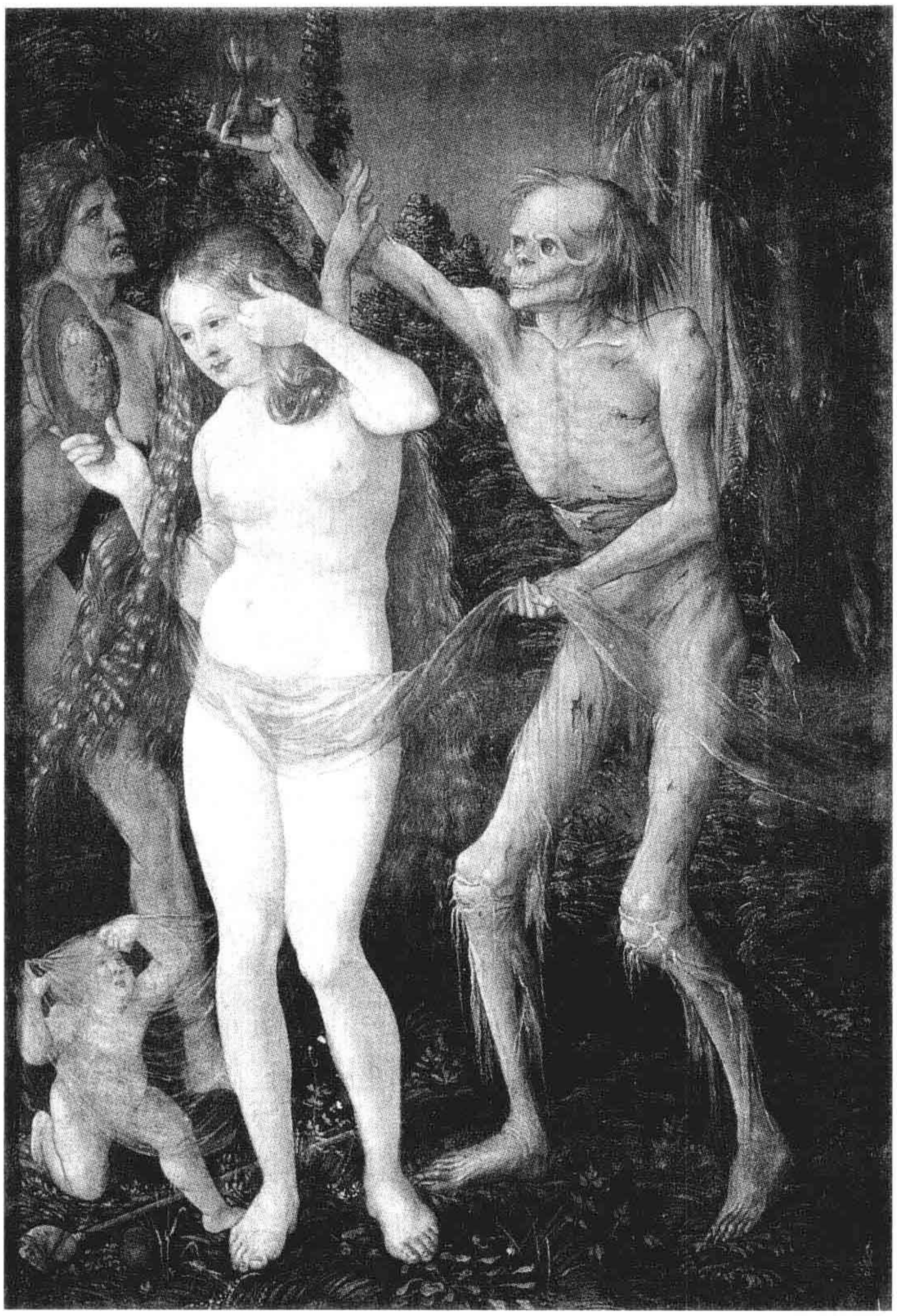
之前，我们讨论过建筑师如何利用比例来创造协调的体块和空间——建筑的正、反两个因素。通过节奏，他们可以明确地表现这些比例。当我们口齿清楚地说话时，我们注意发清辅音字母和元音字母，使每个音节都清晰可辨。我们的目标是让人听懂。类似地，建筑师用节奏把建筑划分为清晰的视觉单元，以便我们能理解它的逻辑。文艺复兴时期的建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（Leon Battista Alberti）运用节奏使圣安德烈亚教堂巨大的正立面（正面的外表）（**5.30**）成为一个系统的整体。有规律地重复的垂直半露柱（扁平的装饰柱）在正立面上横向地隔出占总宽度四分之一的间隔，就像一个均匀的节拍（如果巨大的入口通道没有插进来，正中央就会有第五根半露柱）。入口通道的拱形重现为半露柱之间更小的拱形。类似地，这个拱形入口通道之内的主门的大长方形也再次出现在正立面的小侧门中（欲知正立面所显示出来的节奏是如何在教堂内部贯彻下去的，请见16.4）。

元素与原则：小结

在本书的第二章，为了研究形式是怎样表现意义的，我们考察了亨利·马蒂斯的两幅画（见2.24、2.25）。本章以及上一章介绍了形式分析所用的语汇，这些术语能帮助我们观看以及描述自己的所见。在这个过程中，我们考察了多件艺术作品，每一件都是从一个特定的形



5.31 （上）巴勃罗·毕加索：《镜前少女》。1932年。布上油画，162.6×130.2厘米。现代艺术博物馆，纽约



5.32 （右）汉斯·巴尔东·格里恩：《女人的三个年龄段与死神》。1510年。椴木板油画，47.9×32.4厘米。艺术史博物馆，维也纳

式角度——作为线条、明度、平衡、节奏等的例子——来研究的。在离开这一部分之前，我们还应更充分地分析一件作品，以说明这些角度是如何结合成一种更全面的观看方式的，并再次展示形式分析的过程。我们将要看的作品是毕加索的《镜前少女》(*Girl Before a Mirror*, **5.31**)。

作于1932年的《镜前少女》的灵感可能来自毕加索当时的情人玛丽-泰蕾莎·瓦尔特(Marie-Thérèse Walter)。在西方艺术中，镜前女子的母题常常让人想到虚空画传统。有的时候，在这类画作里，女人照镜，却发现一个骷髅头在镜子里瞪着她。在第一章，我们看了一幅奥德丽·弗拉克的现代虚空画，一名少女装在相框里的照片与一个头骨的镜中映像同时出现在画里(见1.14)。一个更古老的例子是汉斯·巴尔东·格里恩的《女人的三个年龄段与死神》(*The Three Ages of Woman, and Death*, **5.32**)。在这里，揽镜自赏的漂亮女人也能在镜中看到死神，因为他正站在她身后，把一个沙漏举过她的头顶。她本人的童年时代在她脚边玩耍；她本人的老年时代试图挡开死神，却徒劳无益。我们想起的另一个传统是女性美以及喜画美女

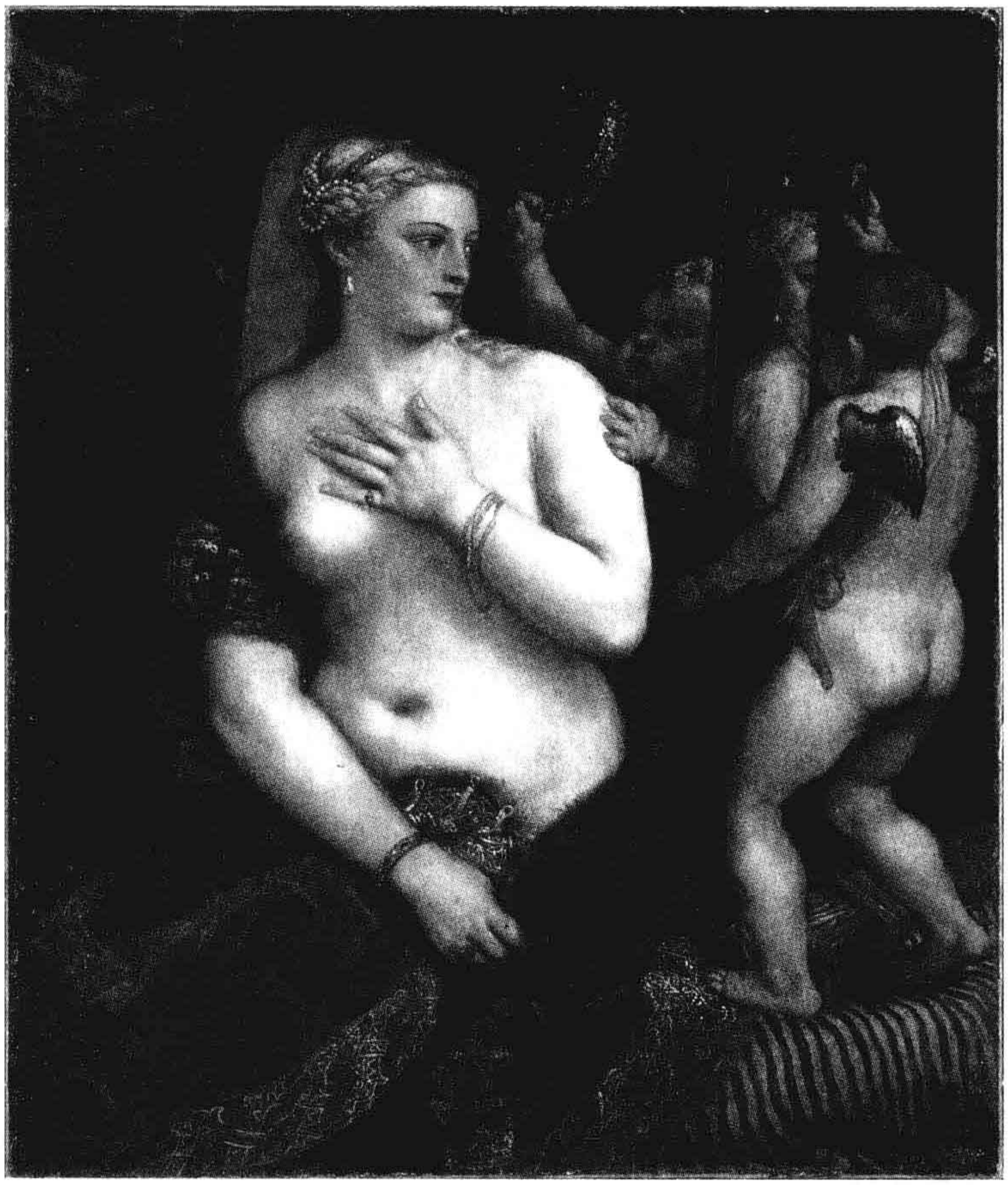
自怜的男性艺术家。在这个方面，没有比提香的《镜前维纳斯》(*Venus with a Mirror*，**5.33**)更赏心悦目的例子了。在小天使们的陪伴下，爱情女神凝视着自己永恒不变的美貌。我们通过提香的眼睛凝视着她。最后，住在巴黎的毕加索可能知道自己所画的这种镜子的法语名称是“psyché”(活动穿衣镜)，它由希腊女神普绪喀(Psyche)而来。普绪喀被认为是人类灵魂的化身，她为爱神厄洛斯(Eros)所爱，但厄洛斯不许她看自己。这就是毕加索预期观众会带入画中的部分文化情境。那么，我们看到了什么？

纵幅的《镜前少女》原作(**5.34**)高5英尺多。女子及其在镜中的映像几乎占据了整块画布。所以她不像插图中那么小，而是比真人还要大。当人们亲眼看到它时，画以及画中女子的尺寸会产生强烈的效果。我们与作品立于同一个平面之上，但它却像个庞然大物，在我们面前高高耸立。

画的设计基于对称平衡：女子在左，她的镜像在右。镜子的左镜柱靠近垂直轴线，把构图一分为二。像弗丽达·卡洛的双重自画像(见5.9)一样，基本的对称布局把我们的注意力引向了轴线两侧不一样的地方，因为它让这些不同点形成了对照。实际上，镜子中女孩的脸与她本人并非丝毫不差。暖色照出来是冷色，坚实稳固的形状变得流畅优美。这不是传统虚空画中的骷髅头，而是一种变形，它展现了一个神秘的、难以捉摸的模糊领域——也许是女孩的思想、意识、灵魂或者必死的命运。

一个被如此整齐地一分为二的构图很容易分裂开来，毕加索用了几种办法把这两半结合在一起。最重要的手段是女孩的姿势：她向镜子较远的那条边伸出手，几乎是环抱着镜子。这个姿势把女孩与她的映像连了起来，它对于构图是如此重要，以至于毕加索用了一个有红色条纹的图形来强化它，这个图形始于女孩的胸部，一直延伸到她的指尖。姿势和图形一起引起了钟摆般的摆动：看画时，我们的目光有节奏地来回移动，从一边移到另一边。

总的来说，构图的统一性有赖于富于韵律的曲线以及女孩和她的映像身上重复的圆形，它



5.33 提香：《镜前维纳斯》。约1555年。布上油画。124.5×105.4厘米。国家美术馆，华盛顿

们的最高潮是镜子本身的大椭圆形。第二种统一手段是布满画面的华美墙纸。它的几何形斜格纹充当了女孩身上连绵起伏的有机曲线的陪衬，它在画中的地位几乎与女孩一样重要。色彩也是构图的一个统一因素，因为尽管此画五颜六色、色彩鲜艳，但这些颜色的色度和明度大致相同，除了一个重要的例外——女孩本人。

女孩的情况又如何呢？毕加索首先让我们注意她的脸，这是一个天然的焦点。他是这样来强调它的：把脸的一半画成鲜黄色，并用一个白绿两色的椭圆形把她的头部团团围住，这个椭圆把女孩的头部同令人眼花缭乱的背景图案分离开来，并提供了足够的视觉分量来平衡镜子的形状。他还修改了脸的比例，使她的五官占据了头部的整个空间。这个拥有黄头发、半黄的圆脸和白色光环的女孩就像画中的太阳、它的光源。

她脸上淡紫色的部分是她凝视着镜子的侧面像。加上了黄色的部分后，她就转过了头，看着我们——或是看着毕加索。在黑色图形和线条映衬下的淡淡的冷色调把我们的注意力引向她同样被垂直分割的身体。左半部分穿着一件条纹外衣，可能是泳衣；右半部分是裸身。鼓起的肚子让人想到怀孕和新生。毕加索甚至以一种奇异的 X 光般的透视，穿透她的皮肤，画出了里面的子宫——它也被想象成一个圆。她的生物学命运也通过镜像得到了强调，因为她身体的这一部分被反映得自信而大胆。毕加索通过明度的陡变来吸引我们注意它——在昏暗的镜子里，乳房和腹部是白色的。



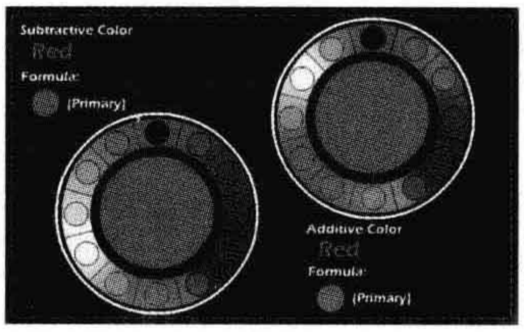
5.34 巴勃罗·毕加索：《镜前少女》。1932 年。布上油画，162.6×130.2 厘米。现代艺术博物馆，纽约

这幅画是关于什么的？它的意义不是单一的，而是蕴含着多层意义和联想。它表现了一个女孩凝视着镜中的自己，安静地思考着自己身体内部的奥秘，心中意识到了自己具有维持生命的作用的性特征和生殖力。它反映了毕加索关于女性的思考：美、丰饶和生殖的感官符号。它也表明了，毕加索是在以情人的那种占有欲十足的目光凝视着玛丽-泰蕾莎·瓦尔特的。他透过她的衣服，看到了衣物覆盖下的肉体。此画的背景是虚空画传统及其关于人之必死的主题，以及普绪喀的故事——这个姑娘自己正被人爱着、看着，当她转身看她的爱人时，却引起了灾难。

毕加索创作的时候并不是照着什么一览表，老老实实地按照统一、多样、平衡、大小、比例和节奏的正确

比例加入视觉元素的。他的学生时代早已过去,这样的思想此时已成为他根深蒂固的习惯。但正如完成的画作中大量明显的修改痕迹所显示的那样,他在创作时经常改变主意,不断作出调整。为什么?原因可能有很多——因为没有达到精确的平衡,因为他看画时感觉不顺畅,因为焦点分配不均匀,因为色调不对。这幅画是他做的所有决定的最终结果,他只在这样的时候才停止:作为此画的第一名观众,他对其所见感到满意。作为后来的观众,我们先要将这些元素和原则讲清楚、说明白,以便让自己对观看过程的动态有一个清醒的认识。随着经验的增长,这也变成了我们的习惯。

相关网上资源



欲知更多与本部分相关的知识、定义、互动活动、网页链接和视频,请登陆 www.mhhe.com/lwa8。



6.1 黑鹰:《神异幻象》。1880 年。纸上铅笔、彩色铅笔、墨水,24.1×39.4 厘米。尤金与克拉拉·索藏品。费尼莫尔艺术馆,纽约历史学会,库珀斯敦

第三部分

二维媒介

TWO-DIMENSIONAL MEDIA

第 6 章

素 描

DRAWING

每个人都会画素描。两岁以上的人几乎没有从未画过一幅素描的。很多人会拍照片,一些人会画油画,少数人会做雕塑,极少数人甚至会设计房屋。但人人都会画素描。当您看到海滩上一小块湿的沙地、一张布满灰尘的桌面,或者在上课或参加商务会议时看到一本空白的笔记本时——您的自然冲动就是画点什么。

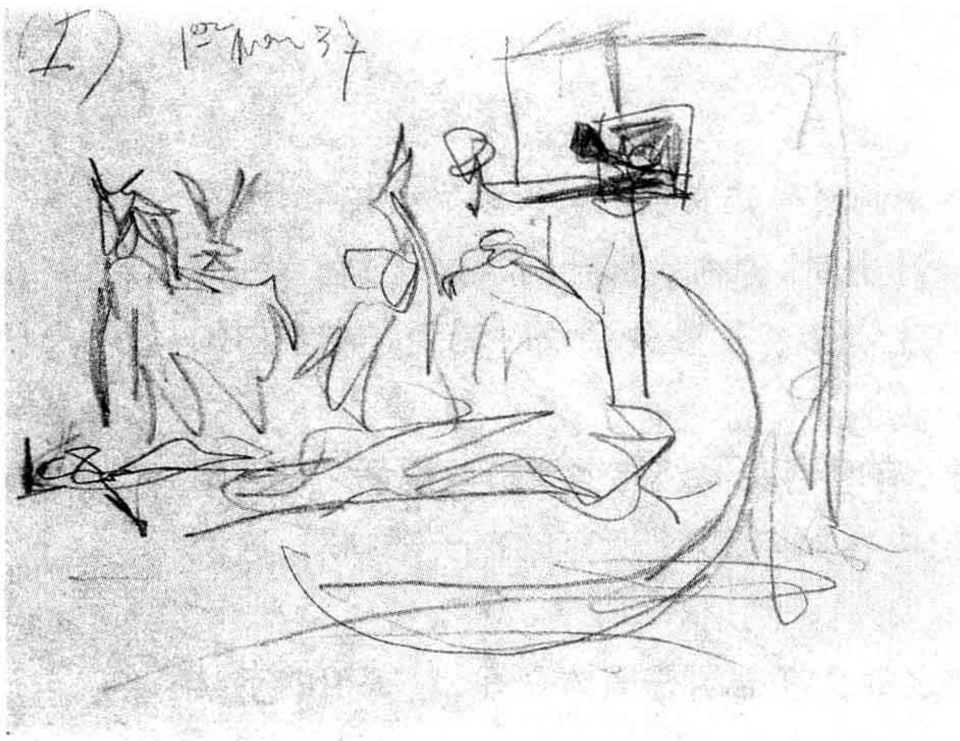
儿童开始画画的时间比他们开始写字要早得多,有时则在他们能够清晰地说话之前。画画远比说话更多地展现了儿童的幻想和恐惧。无论内容如何,几乎所有的孩子都画画,这说明了,这种表达方式是多么普遍。

素描常被认为具有两项特质:普通和不登大雅之堂。素描的普通体现在,它所用的工具多为人人都惯用的——铅笔、钢笔、粉笔。不存在任何神秘或奇异的成分。左页的插图(**6.1**)是用铅笔和彩色铅笔在一本账簿的格记录纸上画的,但这些普通的材料记录的是一个不寻常的事件。这幅画是一个名叫黑鹰(Black Hawk)的拉科塔印第安人画的,它记录了他的一个幻象:他变成了一个雷神。黑鹰是一位神言者,即"往来于两个世界之间的人"——换句话说,他是一位萨满。他的画成了拉科塔世界观的宝贵记录。在拉科塔人看来,横扫大平原的暴风骤雨是雷神们和他们的马使者在显灵。在黑鹰的幻象中,马蹄和神的双手都变成了鹰爪,他们身上的其他部位则冒出了野牛角。锯齿状的能量线把骑手和马连接起来,这种精神联系使缰绳成了多余之物。马毯上的图案是冰雹。据说,闪电是从雷神的双眼中射出的,所以画中的雷神双目圆睁。在幻觉中,黑鹰看见自己化身为从平原上隆隆越过的暴风雨那令人畏惧的破坏性力量。他死于 1890 年的伤膝之战。

素描看似不登大雅之堂,因为它通常是艺术家的私人笔记。许多素描都不是为展览而作的,所以在艺术家在世之时,它们没有被公开展出过。它们可能是其他艺术作品的初稿,或仅仅是艺术家的精心涂鸦。我们认为这类素描是从脑到手的直接表达,它们能揭示创作过程的一些有趣的方面。关注自己的遗产的毕加索很早就开始在他所有的画稿上标注日期,并把它们保存起来。多亏了这个习惯,我们才得到了一套近乎完美的关于他的创作思路的视觉资料。这里的插图是他著名的反法西斯壁画《格尔尼卡》的第一稿(**6.2**;完成的壁画请见 3.12)。从这快速草就的第一个构思到最终的完稿,发生了很大的变化,但一个关键的动作已经就位:恐怖的气氛将通过一个从二楼窗户探出身子的人所举的一盏灯发出的光展现

6.2 （左）巴勃罗·毕加索:《格尔尼卡》第一稿。1937 年 5 月 1 日。蓝纸上铅笔,21×27 厘米。索菲娅王后国家艺术中心博物馆,马德里

6.3 （右）埃德加·德加:《整理舞鞋的舞女》。1873 年。粉色纸(现已褪色)上石墨、炭笔、白色粉笔(高光部分),32.7×24.4 厘米。大都会艺术馆,纽约





给我们。

造成素描难登大雅之堂的感觉可能还有别的因素。大多数素描都相对较小（与绘画相比),而且许多是很快地画成的。素描常常是大量制作的;一些艺术家为每一幅成品都准备了上百份草图。这条规律也有例外,那就是那些大尺幅而且/或者精勾细描的素描,包括本章所举的几个例子。但素描作为一种表现方式,其部分魅力无疑在于这一事实:即使一幅作品是为展览而作,它也仍然保留了私人化的感觉。

在《整理舞鞋的舞女》(*Dancer Adjusting Her Slipper*,**6.3**)这样的素描中,我们得到的印象是,自己仿佛亲临艺术家与模特亲密交流的现场。我们可以不费力地想象出这样的情景:德加调整手臂的位置,修改脚的轮廓,他的目光在逐渐成形的画稿和站在几英尺之外的模特之间来回移动。对德加来说，这类速写是一种姿势和人物库存——创作更大的作品的原始素材。这幅素描"打上了方格,以便传移摹写",也就是说,为了降低精确临摹的难度,德加先在上面画了一个网格。他在两幅成品中使用了这个姿势，这两件作品画的都是正在排练的舞女。

艺术家画素描可能仅仅是为了理解周围的世界、研究它的诸般形态。没有比截取自然界的一个小小的局部,然后设法画出它的所有细节更好的观察练习了。列奥纳多·达·芬奇拥有自然科学家的好奇心和观察能力。他的一些写生稿是用于更大的作品的习作,但他也在一本

列奥纳多·达·芬奇

1452—1519



列奥纳多·达·芬奇:《自画像》。约1512年。纸上红色粉笔,33×21厘米。王室图书馆,都灵

我们对列奥纳多·达·芬奇的出身少得可怜的了解没有提供任何线索来解释是什么孕育了可能是有史以来最复杂的想象力。列奥纳多是一个只知道名叫卡泰丽娜(Caterina)的农妇与一个相当富有的公证人皮耶罗·达·芬奇(Piero da Vinci)的私生子。他在其父位于芬奇的住所中长大,大概15岁时,他成为佛罗伦萨艺术家安德烈亚·德尔·韦罗基奥的学徒,在韦罗基奥的工场里呆了10年。据说,这名学生的才华给师傅留下了如此深的印象,以致韦罗基奥永远放弃了绘画。

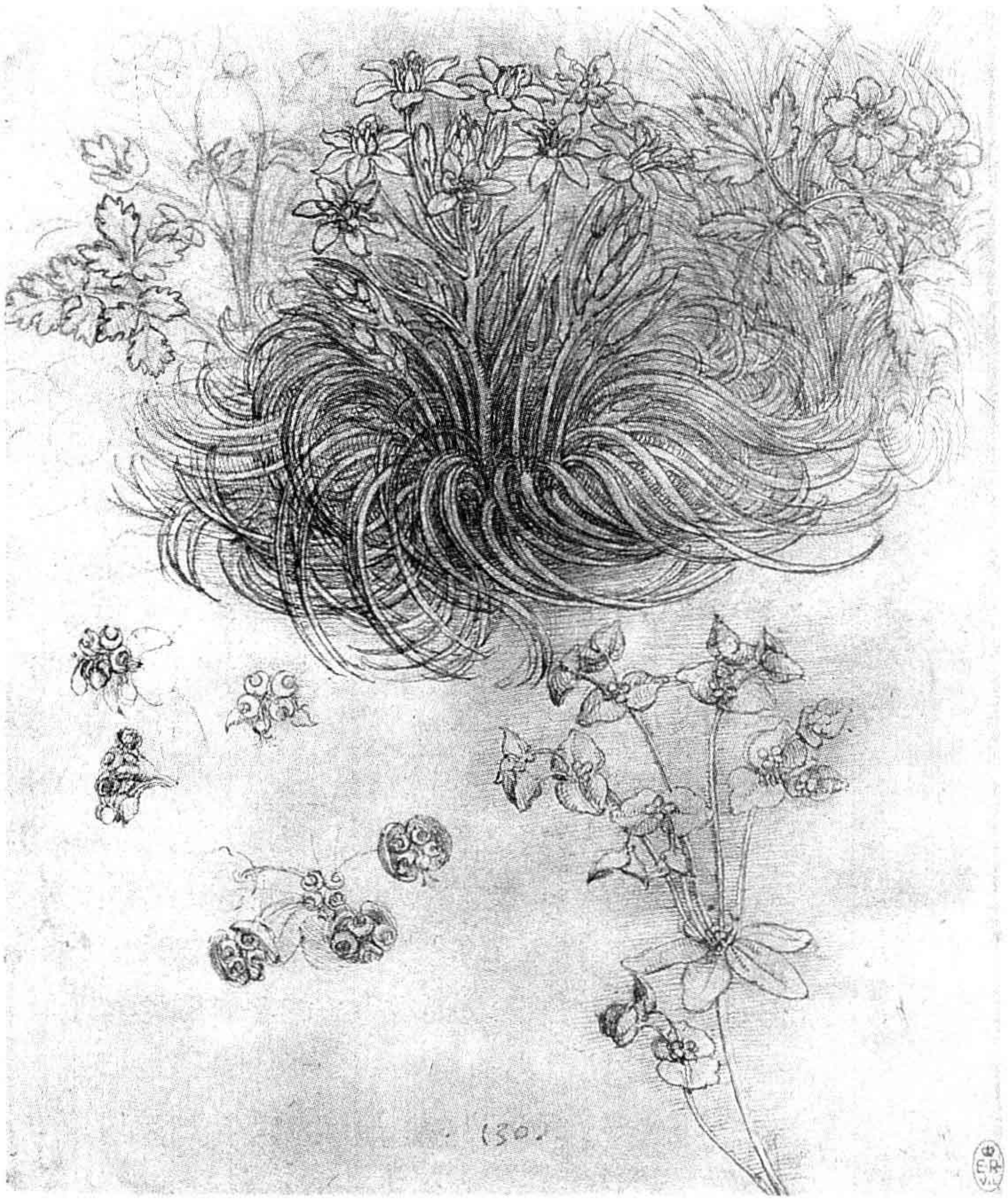
1482年,列奥纳多离开佛罗伦萨前往米兰,在那里,他成为该城大公洛多维科·斯福尔扎(Lodovico Sforza)的官方艺术家。这位艺术家在米兰承接了许多项目,其中最重要的是他的名画《最后的晚餐》。列奥纳多一直跟随着斯福尔扎,直到后者1499年失势,之后,他回到了佛罗伦萨。

素描和文字记录显示,列奥纳多是以雕塑家的身份工作的,但没有一件实物保存下来。只有大约12幅油画可以确定是他所作,而其中有几幅还是未完成的。但他留下了几百幅素描,而且他上千页内容详细的笔记证明了这个男人的非凡天赋。如果说列奥纳多完成的艺术作品相对较少,那也只能归咎于他极为广泛的兴趣,因为它促使他反反复复地从一个主题转向另一个主题。他是熟练的建筑师和工程师,专注于城市规划、卫生处理、军事工程,甚至是武器设计。他画过一艘简陋的潜艇、一架直升飞机和一架飞机的草图——还以其特有的仔细周到设计了一个降落伞,以防飞机失灵。他在天文学、解剖学、植物学、地质学、光学,而且最重要的是在数学方面进行了革新性的研究。与他同时代的人描述过他卓越的音乐才华——他曾用鲁特琴即兴演奏了一首曲子——以及他对天才的恶作剧的爱好。

1507年,列奥纳多被委任为当时正好在米兰的法国国王路易十二(Louis XII)的宫廷画师。9年后,这位日渐衰老的艺术家被任命为路易的继任者弗朗西斯一世的宫廷画师。弗朗西斯似乎因他作为艺术家的崇高声望和条理清晰的非凡才智而敬重他,但并不指望这位老人还能创作多少艺术作品。国王在昂布瓦斯城为列奥纳多安排了舒适的住所,让他在这里度过了余生。

一生孤独的列奥纳多没有结过婚,也罕有热烈的恋情。他的全部心思似乎都放在了专心记录从脑和手中倾泻而出的丰富思想上。在由他的笔记汇编而成并在他去世之后出版的《论绘画》中,他建议画家们按他的办法做:"你应当常在闲来散步时给自己这样的消遣:观察并记录人们谈话和争论或大笑或打架时的姿势和动作……在一个应当经常随身携带的袖珍笔记本上快笔记录下这些……因为事物的形态和动态变化无穷,记忆无法保存它们。"[①]

[①] Robert Wallace and the Editors of Time-Life Books, eds., *The World of Leonardo* (New York: Time Incorporated, 1966), p. 17.



6.4 列奥纳多·达·芬奇:《伯利恒之星及其他植物》。约 1506—1508 年。红色粉笔和鹅毛笔,19.4×16.2 厘米。皇家藏品,温莎堡,温莎,英国

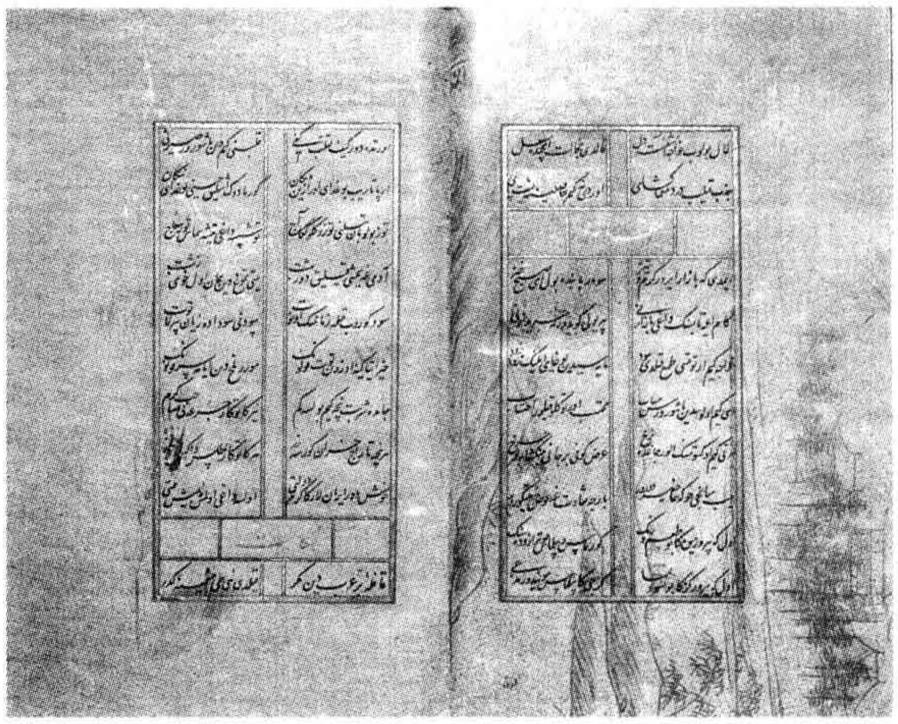
又一本笔记本上画满了研究性的素描,这只是出于对它们本身的兴趣。这里的这幅素描(**6.4**)反映了他对水流变化与起伏的草丛之间的相似之处的兴趣。

到目前为止,我们所考察的素描都是画在纸上的,在我们的思想中,这种材料与素描关系紧密。但在历史上,许多其他物体表面也被用于画素描。我们所知最古老的具象画是法国南部和西班牙的洞穴线描画(见 1.3)。虽然这些画常被称为绘画,但它们许多都具有强烈的线条特点,所以被归为素描会更准确一些。艺术家直接在洞壁上创作,他们可能是用成簇的兽毛或烧焦的枝条来勾勒所画百兽的轮廓的。

新石器时期,随着制陶术的发展,在许多文明中,烧制陶器成为一种素描底材。烧制陶器的耐久性意味着,有许多实例留存至今,而使用更易腐烂的材料的作品则没能保存下来。比方说,我们仅仅是从文学资料中才知道古希腊有绘画,因为古希腊的绘画实物一件也没有流传下来。然而,由于古希腊人有在陶器上画线描画的习惯(见 14.23),我们才对这些绘画可能的样子有所了解。古希腊人还在莎草纸上作画、写字,这种类似于纸的材料是古埃及人发明的,它由压平的植物茎干制成。可与莎草纸相媲美的是后来的一种发明——羊皮纸。它由经过处理的兽皮制成,在罗马帝国全境得到了广泛应用,而且在中世纪的欧洲,它依然是上等的底材。中国的古人在他们的特制材料——绢上作画,许多中国艺术家现在仍然保持着这种做法。中国人也被认为是纸的发明者。

如今,在素描底材和工具方面,艺术家们有广泛的选择。一些工具起源于久远的过去,而另一些则是在太空时代的科技基础上产生的。在这一章里,我们将研究素描的一部分传统工具及其所能产生的效果。接着,我们将简单地考察这一最古老的艺术一些新近的发展方向。

纸



蓝色饰金中国纸，上有苏丹-阿里·凯尼题写的一首海达尔的诗。大不里士，1478年。纽约公共图书馆

我们所说的“纸”(paper)这个词源自拉丁语papyrus，这是古罗马人用来称呼生长在尼罗河沿岸的一种植物和古埃及人用这种植物做成的一种书写材料的。但与莎草纸的这种联系会让人产生误解，因为虽然纸会让古罗马之后的欧洲人想到莎草纸，但它的制作方法却与之大不相同，而且它是中国人而不是埃及人发明的。中国正史都记载着这一发明的年代为公元105年，并认为其发明者是供职于朝廷的宦官蔡伦。但考古学家们已在中国发现了年代久远得多的碎纸片，学者们现已一致认为，远在蔡伦之前的公元前2世纪，人们就已知道造纸的方法了。

纸的制作过程是：把植物纤维捣成泥，加水搅拌，然后在一张细网上摊成薄薄的一层，任其自然变干。为了人工造出完全一样的纸张（19世纪以前，所有的纸都是手工制作的），就要用到模子——想象一下，一张长方形的金属丝网或竹网绷在木框上，就形成了一个浅盘。把模子浸入一大缸稀纸浆，然后取出来，模子上就留下了一层非常薄的纤维。在能够成为绘画或墨书的底材之前，纸必须经过上浆，即用诸如淀粉或胶之类的物质进行处理，降低它的吸水性（否则它就会变成吸墨纸）。到了蔡伦的时代，上浆技术无疑已达到成熟，因为那时纸已经被用于书写——以中国人的方式，用毛笔和墨汁书写。

通过佛教，纸的秘密从中国传给了相邻各族：传道说法的僧侣带来了毛笔、墨汁和造纸技术，以便抄写和散发宗教典籍。造纸的知识以这种方式传播到朝鲜、日本和越南。8世纪的时候，在伊斯兰教传入中亚的过程中，穆斯林们与中国和佛教发生了接触。据传说，公元751年，穆斯林士兵在一次著名的战斗中抓住了一些中国造纸工，纸的秘密从此进入伊斯兰文化。真相也许没有那么戏剧性，而只是一个关于文化交往和交流的故事。

在接下来的多个世纪中，亚洲和穆斯林造纸工取得了长足的进步，学会了制造品种更多、更为精细的纸。他们历时千百年的长久交往可由这里翻印的这两张书页反映出来。这种被染成蓝色、撒有金粉并绘有一幅金色山水画的纸产自中国。它可能是一位15世纪的中国皇帝送给伊朗统治者的一件礼物，伊朗统治者又把它转赠给了著名书法家苏丹-阿里·凯尼(Sultan-Ali Qaini)，他用它制作了一本波斯诗歌手抄本。

纸和造纸术从伊斯兰国家向信奉基督教的欧洲的传播是一个渐进的、分散的过程。在大大超过一个世纪的时间里，在穆斯林统治下(如西班牙)或与伊斯兰文明交往密切(如西西里)的基督徒们都是从穆斯林造纸工那里买纸的，后来，他们逐渐开始自己造纸。13世纪，造纸业首先在意大利北部繁荣起来，所用的技术可能是从十字军东征期间与穆斯林的接触中学来的。然而，直到14世纪，阿尔卑斯山脉以北地区才开办了第一家造纸厂，而“纸”这个词也才最终进入英语——离这种材料最早发明的时间已有大约1500年。

素描工具

所有的素描工具的基础都是**色料(pigment)**,即粉末状的染色原料,它与某种物质混合后,可以附着在画面上。素描工具一般分为两类:固体工具和液体工具。固体工具多为磨料。它们在纸或其他一些平面上“擦”过时,会在与画面接触之处留下色料微粒。相反,液体工具是让色料微粒悬浮在液体中,所以这些微粒是流到画面上去的,受到的阻碍要小得多。

固体工具

铅笔。用有时被称为“铅”笔的石墨笔画的素描大概比用其他工具画的都要多。铅笔价格低廉、容易获取、使用简便。错处可被擦掉。如果素描画完之后感觉不好,可以把它扔掉,损失并不大。



6.5 克里斯·奥菲利:《大盗与花朵》。1999 年。纸上铅笔,75.6×56.5 厘米。现代艺术博物馆,纽约

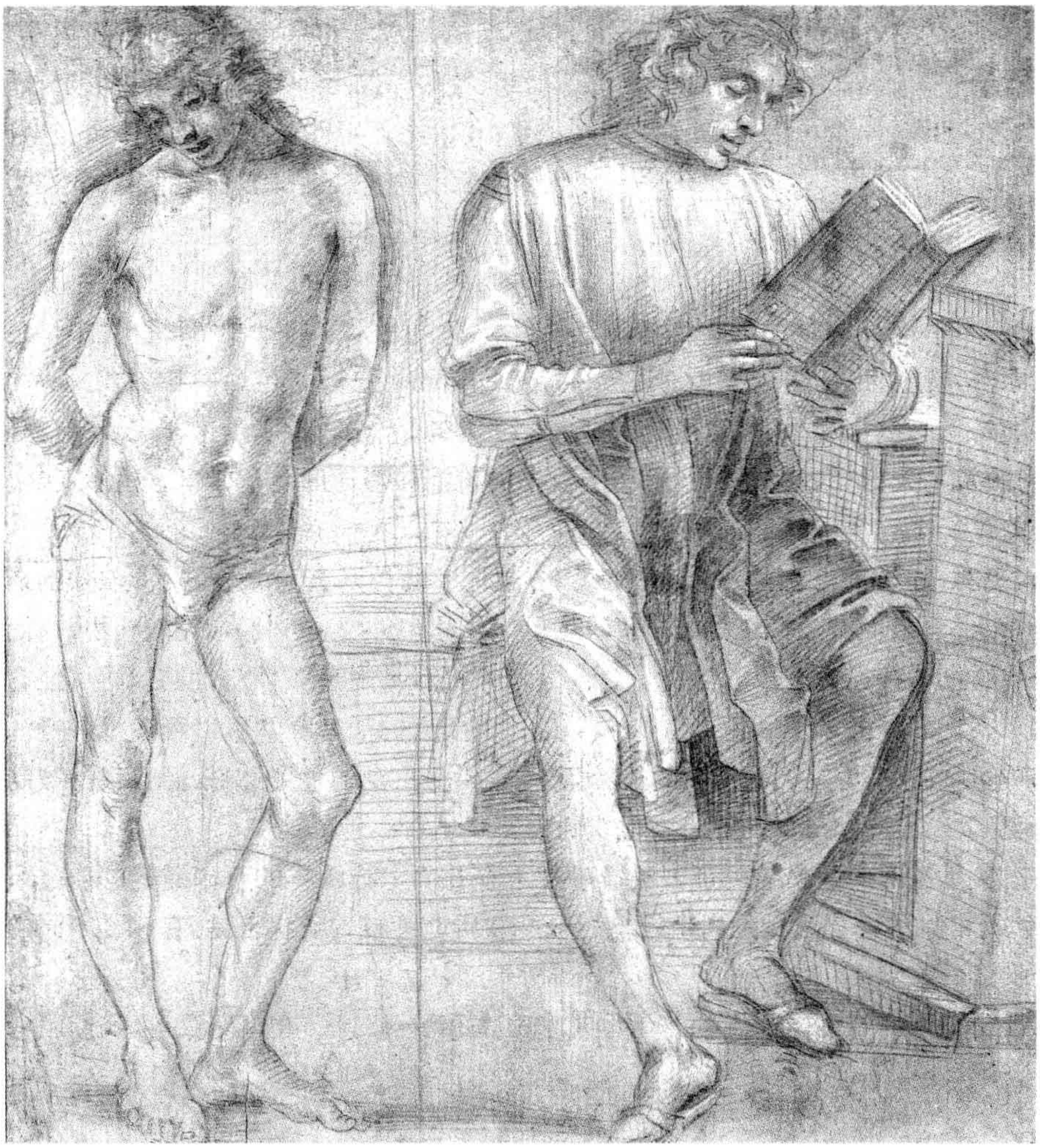
不过,尽管铅笔地位卑下,我们所知最精彩的素描有一部分却是用石墨笔画的。为艺术家特制的铅笔有不同的硬度和软度可供选择。石墨芯越软,它画出的线就越是浓黑。石墨芯越硬,所画的线就越淡、越有银色的光泽。在素描《大盗与花朵》(*Prince among Thieves with Flowers*,**6.5**)中,克里斯·奥菲利(Chris Ofili)用较软的铅笔来画长着胡子的男子,用较硬的铅笔来画背景里淡淡的但依然清晰的花朵。在正常的观看距离之外来看,人物的轮廓线似乎是由一个个点组成的。但当观众靠近时,他们会发现,这些点实际上是很小的人头,每一个头都留着触目的埃弗罗发式(**6.6**),即 20 世纪 70 年代一种流行的黑人发型。作为一名年轻的、有非洲血统的英国艺术家,奥菲利经常用到与 20 世纪 60、70 年代兴起的黑人身份意识有关的意象,他以一种乡愁、嘲弄、热爱和尊敬交织在一起的复杂心态来表现这种意识。

金属棒。石墨笔的祖先金属棒是一种古老的技法，它在文艺复兴时期特别盛行。现在已几乎没有艺术家用它了，因为它不给犯错或犹豫留下多少余地。线条一旦画出，就不易更改或消除了。这种素描工具是一根插在某种握持装置，如木柄或现代的自动笔中的细金属丝，多为纯银制造（在这种情况下，该工具就叫**银尖笔**[silverpoint]）。底材必须专门涂上一层广告颜料或类似的底色——历史上，这一层是骨灰和胶。银子很快就会失去光泽，虽然可以对素描采取保护措施，以防这种情况发生，但白银变色后呈现出的灰色调是大多数艺术家梦寐以求的。

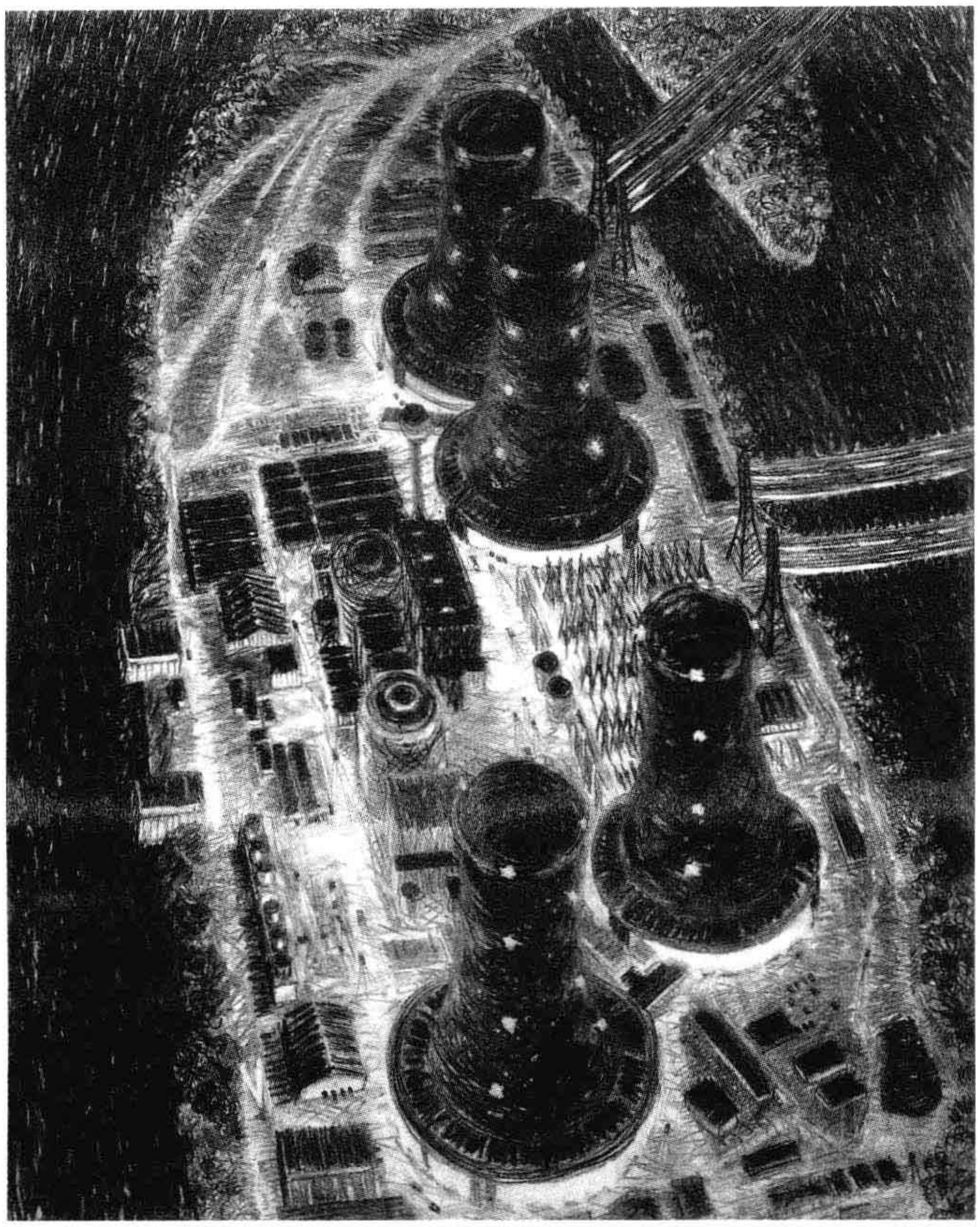
金属棒素描的特点是，其线条纤细、柔和，且宽度一致。为了节约，菲利皮诺·利皮（Filippino Lippi）用同一张纸画了两幅人物习作。他以淡粉色打底，用排线和交叉排线逐渐构建起阴影区域，然后在高光部分淡淡地扫上一层白色（**6.7**）。模特可能就是工场里的学徒。文艺复兴时期



6.6 克里斯·奥菲利：《大盗与花朵》，实际尺寸的细部



6.7 菲利皮诺·利皮：《人体研究：站立的裸体男子和坐着读书的男子》。约1480年。淡粉色精制纸上金属棒、白色水粉（高光部分），232.9×21.6厘米。现代艺术博物馆，纽约



6.8 伊冯娜·雅凯特:《三里岛的夜晚一号》。1982 年。层压描图纸上炭笔,124×96.5 厘米。赫希霍恩博物馆与雕塑花园,华盛顿

的学徒常常互摆姿势,也为师傅摆姿势,他们的形象由此进入了无数画作。比方说,左边的人物完全可以作为圣塞巴斯蒂安、成为一幅油画的一部分,因为圣塞巴斯蒂安的典型形象就是双臂被缚、仅着腰布。

炭笔。炭笔的效果与金属棒几乎完全相反。金属棒画的线条又细又淡,炭笔画的线条则是黑色的,这种黑色有时非常柔和,但偶尔会很刺眼。炭笔其实就是烧焦的木条——将葡萄藤置于窑中加热至只剩木炭,就能得到质量最好的炭笔。炭笔线条可粗可细,可深可浅。伊冯娜·雅凯特(Yvonne Jacquette)的《三里岛的夜晚一号》(*Three Mile Island, Night I*, **6.8**)充分说明了炭笔的色调范围:它可从轻淡的浅灰一直加深为丝绒般的浓黑。雅凯特的专长是画飞机上所见的风景。随着 20 世纪下半叶航空旅行的普及,这种景色已变得司空见惯。但是,尽管我们会把它视作基本的现代生活经验,但它很少成为艺术表现的对象。

粉笔和蜡笔。可供艺术家使用的粉笔和蜡笔种类繁多,而且几乎每一种都能产生多种色彩效果。一般而言,粉笔与蜡笔的主要区别在于**黏合剂(binder)**——把色料微粒黏在一起的物质。粉笔用的是无脂黏合剂,而蜡笔用的则是含有油脂的黏合剂,所以当这些工具接触到纸面时,所产生的效果大相径庭。想象一下用于板书的粉笔和普通的儿童蜡笔,这种效果上的差异就容易理解了。

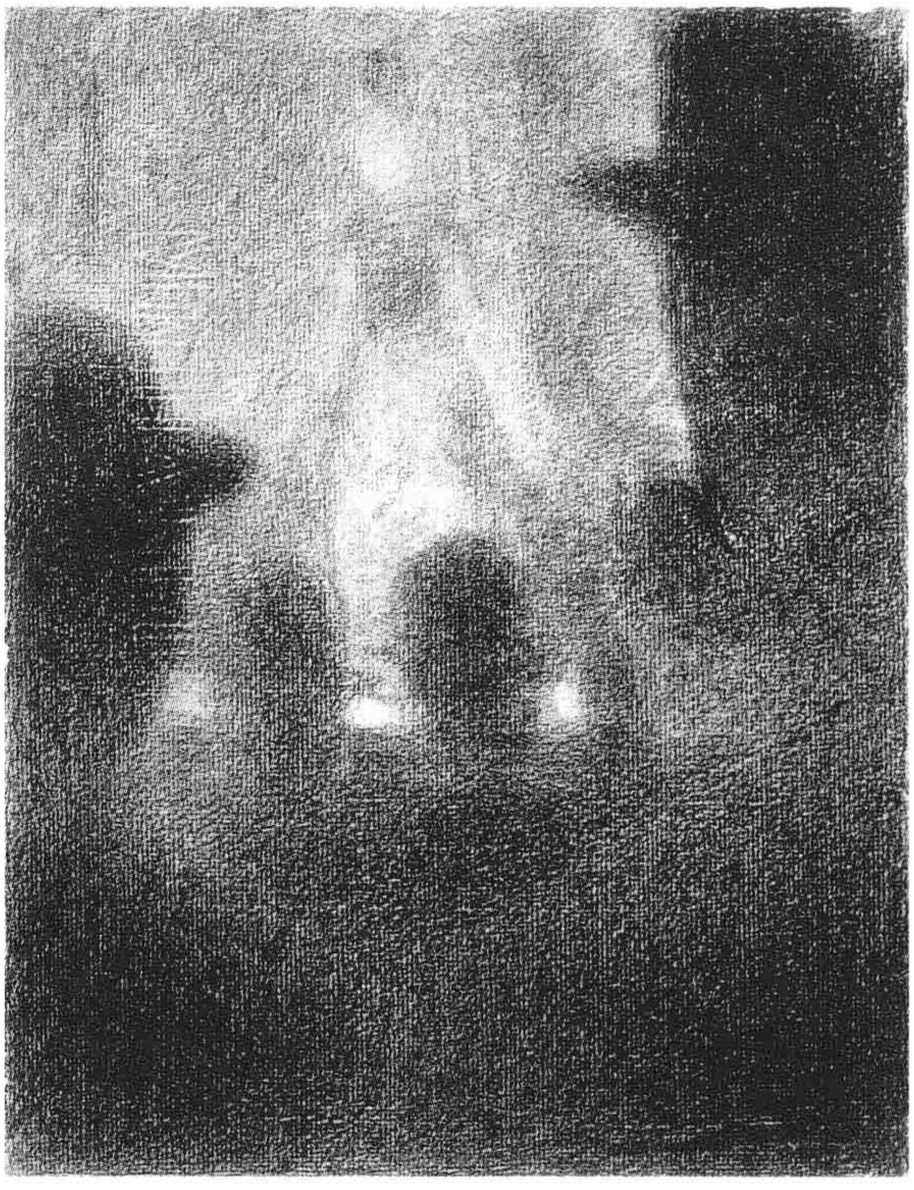
粉笔更干、更脆,通常易于混色,可以叠加起来(两种或两种以上的颜色互相重叠)创造明暗效果。它们最适合表面有点粗糙的纸。除非裹上一层固定剂,否则它们会比较容易碎,而且它们所能提供的色彩种类也有限。含脂量更高的蜡笔很容易附着在纸上,也更耐久,但它们难以混合起来表现微妙的调子和色彩层次(不过,更新型的油基蜡笔可以用手指进行混色,就像混合油画颜料一样容易)。蜡笔通常能比粉笔提供更广泛的色彩选择,而且它们被制作成不同的硬度,以满足描画清晰的线条或色块的需要。

蜡笔可以指从儿童所用的蜡笔到版画制作过程中在石面上描图样的石印蜡笔(第八章)的一切媒材。但最常见的素描工具是孔泰蜡笔——一种质地细腻的条状工具,有深浅不同的红、褐、黑三色。

在讨论孔泰蜡笔素描时马上会想到的一位艺术家是乔治·修拉。在第四章里,我们已考

察了修拉那种名为点彩画法的油画技法，即用密集的微小色点来塑造形象。修拉也画了许多素描，他用孔泰蜡笔在质地粗糙的纸上作画，可以获得跟油画中的色点相似的效果。《咖啡馆音乐会》（*Café-concert*，**6.9**）是修拉以他那个时代风靡一时的一种娱乐活动为题材创作的几幅素描之一。对于咖啡馆及其演员，严肃（且自命不凡）的文化评论家抱一种屈就的态度，但平头百姓却趋之若鹜。艺术家们也会前往观看，布光效果、演员多姿多彩的个性和各个社会阶层的观众混杂一处的有趣现象都吸引着他们。对于几乎任何情境，修拉常常都能通过简化形式、弱化一切运动感，揭示出其神秘怪异的一面。在这幅素描里，一群冷漠的头戴圆顶硬礼帽的男性观众正如幽灵一般观看着远处被灯光照得雪亮的女演员的表演。

另一位受到咖啡馆音乐会吸引的艺术家是埃德加·德加。修拉的素描是从大厅后部的角度画的，而德加的《绿衣歌女》（*The Singer in Green*，**6.10**）则把我们直接放到了舞台上演员的身旁，这名演员一手搭肩的姿势取自德加最喜欢的一名咖啡馆歌手。德加画这幅素描用的是最著名的粉笔类媒材——**色粉（pastel）**。色粉笔什么颜色都有，也有几种不同的硬度，常被认为是一种介于绘画与素描之间的边界媒材。在大多数作品中，艺术家们更喜欢用软的色粉笔，而更硬的色粉笔只用于表现特殊的效果或细节。由于质地细腻，混色对于色粉笔来说非常容易：它模糊颜色之间的界线，消除单个笔触的痕迹，产生流畅的色调渐变。在这幅素描中，德加将用于塑造在下方脚灯的映照下的女孩脸部和上身的各种色调混融起来。对她的衣





6.9　（左）乔治·修拉：《咖啡馆音乐会》。约1887年。纸上孔泰蜡笔、白色粉笔（高光部分），31.4×23.6厘米。克里夫兰艺术馆

6.10　（右）埃德加·德加：《绿衣歌女》。约1884年。浅蓝色条纹纸上色粉笔，60.3×46.4厘米。大都会艺术馆，纽约

服的处理则更为随意,单个的笔触依然清晰可见。背景是通过混合的褐色和粗涂的蓝绿色间接表现出来的,这些颜色凸显了纸的质地。

液体工具

钢笔和墨水。流到纸上的墨水可以画出平滑、连续的线条。与其他相对耐久的工具一样,一旦线条画出,就几乎没有修改的可能了。然而,钢笔画的一个主要的可变因素是线条的相对粗细,这取决于所用的笔尖。线条可以无论粗细都是一样宽,也可以有所不同。单根线条也许会发生变化,可能是从一根细丝开始,加宽为粗线,然后又变细。这种粗细不一的线条被称为书法式线条或动态线条。

现今的大多数钢笔的笔尖由金属制成,但这是一项相对较新的革新,仅出现于 19 世纪下半叶。在那以前,艺术家们使用的通常是竹笔或芦苇笔,即用某些植物的空心杆削制而成的笔,或者羽毛笔,即用大型鸟类翼羽上的空心羽干削制而成的笔。竹笔或芦苇笔和羽毛笔都对压力的变化反应灵敏,对于我们在伦勃朗(Rembrandt)的《林中小屋》(*Cottage among Trees*,**6.11**)中见到的那种书法式线条,它们是天然合适的表现工具。作为名垂青史的最伟大的画家之一,伦勃朗一生创作了几千幅素描,其中有许多记录了油画或版画的构思,但更多的素描只是为了享受素描的乐趣而作的。

被风吹得来回摇晃的树叶显示,伦勃朗是以最快的速度、最轻松自如的状态来展现他的精湛技艺的。而小屋稳固的房体的构建过程则更为缓慢、更有条理。伦勃朗在多处运用了



6.11 伦勃朗:《林中小屋》。1648—1650 年。涂成棕色的纸上鹅毛笔和棕色墨水、毛笔和浅棕色水彩,17.1×27.6 厘米。大都会艺术馆,纽约



6.12 朱莉·梅赫雷图:《无题》。2001 年。聚酯薄膜上墨水、彩色铅笔、剪纸,54.6×69.5 厘米。西雅图艺术馆。蒙艺术家本人和项目(纽约)惠允

薄涂(wash)技法,即以水稀释墨,用毛笔涂墨,以使小屋显得更加坚固,并淡化树下的阴影。在开始画之前,他先对所用的纸进行了处理:在整个纸面上薄薄地涂了一层淡褐色。通过给纸上色,伦勃朗降低了黑色的墨与底色之间的反差,创造了一个更具美感的、和谐统一的画面。

针管笔是一种更晚研制出来的墨水笔,这是一种有金属笔尖的工具,它可以画出平滑的、没有变化的细线。与竹笔或芦苇笔以及羽毛笔所画线条相比,针管笔画的线似乎是呆板而又冷冰冰的。实际上,针管笔被发明出来就是作为一种技术绘图工具的,比如本书第十三章里用于说明建筑体系的那些示意图(见 317~318 页)。在计算机诞生之前,建筑师们常用针管笔来绘制所设计建筑的精确图纸。

在其素描中,比如这里的这幅无题之作(**6.12**),朱莉·梅赫雷图(Julie Mehretu)故意制造出针管笔与建筑有关联的印象。城市规划图的碎片以及房屋和基础设施的局部构件看起来像是被卷入了一股猛烈的旋风。梅赫雷图在用于建筑制图的透明聚酯薄膜上创作素描。与插图中这幅素描一样,她常在多张重叠起来的聚酯薄膜上作画,所以底层上的图像看起来如在雾中。

毛笔和墨汁。用于水彩画的柔软、有韧性的毛笔也可以和墨汁配在一起使用。运笔方式



6.13 亨利·马蒂斯：《大丽花、石榴和棕榈树》。1947 年。纸上毛笔、墨水，76.2×56.5 厘米。国立现代艺术博物馆，乔治·蓬皮杜中心，巴黎

可以是大胆、粗暴的，也可以是异乎寻常的细腻、考究，因此能产生丰富多彩的效果。用毛笔画素描的观念说明了，要准确地划定素描与绘画之间的界线是多么困难。马蒂斯遒劲有力的毛笔画《大丽花、石榴和棕榈树》(*Dahlias, Pomegranates, and Palm*, **6.13**)是素描还是绘画？我们倾向于把它归为素描，因为它是画在纸上的，只用了黑白两色，而且从性质上说，它是以线条为主要表现手段的——也就是说，马蒂斯的毛笔主要是用来画线条的。合起来看，这些特点与西方的素描传统的关系比与绘画的关系更密切。但如果把重心移向中国或日本，我们就会发现那里有悠久的纸本笔墨作品的创作传统，这些作品在性质上多是以线条为主，但根据习惯，我们称之为绘画。请往后翻，比方说，看看倪瓒的《容膝斋图》(见 19.21)或鸟羽僧正觉犹的《群猴拜蛙图》(见 19.28)。两者都是用笔墨创作的纸本作品，而且线条都是它们的主要特点。但在东亚的文化传统中，它们都明确地从属于绘画实践。

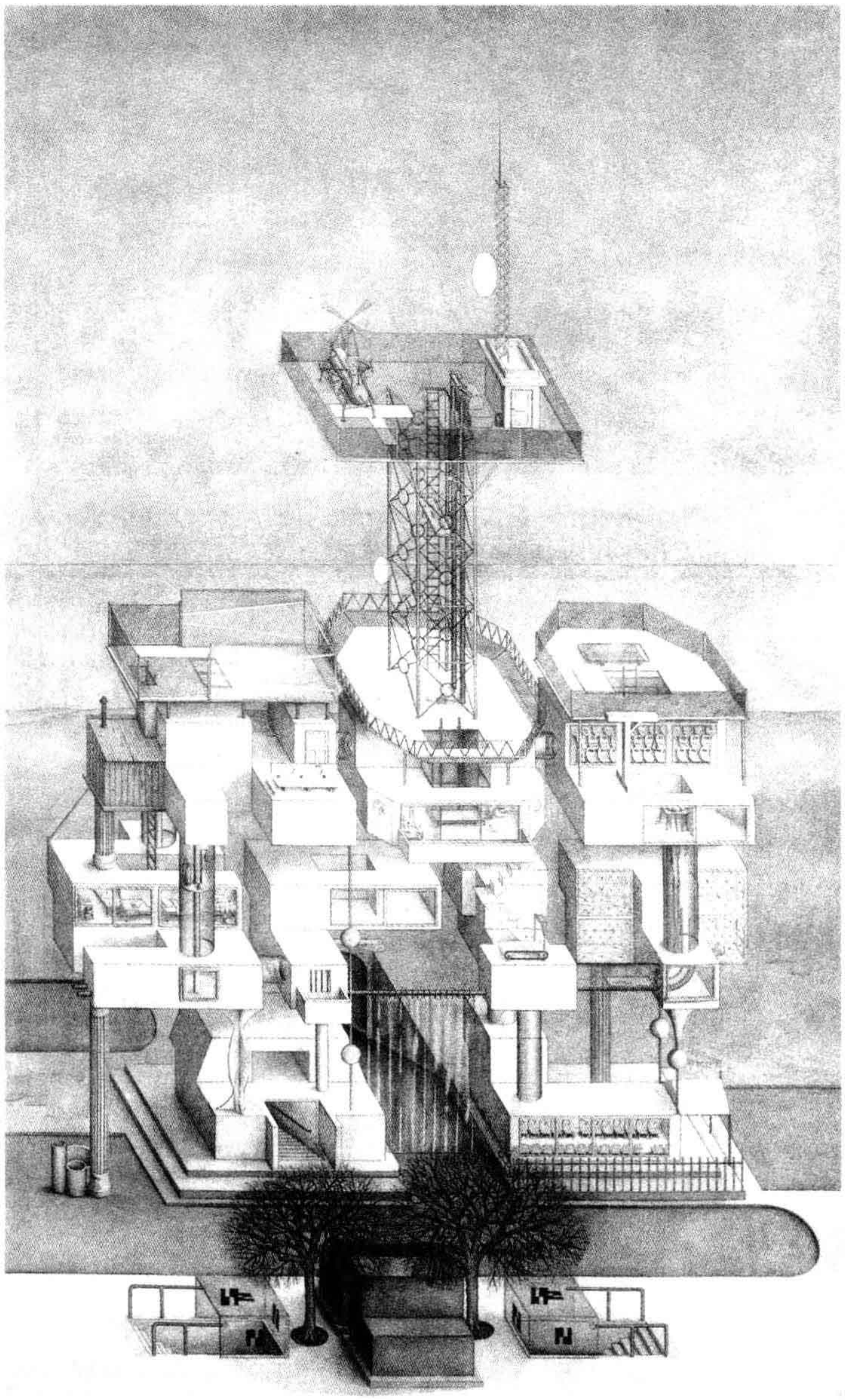
“素描”和“绘画”等分类具有文化性，而且从某种程度上说，它们并不是一成不变的，认识到这一点，对于艺术家和观众来说，都会是一种解放性的体验。素描不一定非要使用某些

材料、达到某种尺寸，或呈现出某种风格。在下一节里，我们将研究一些当代艺术家是如何利用这种自由，推动素描超越传统的限制的。

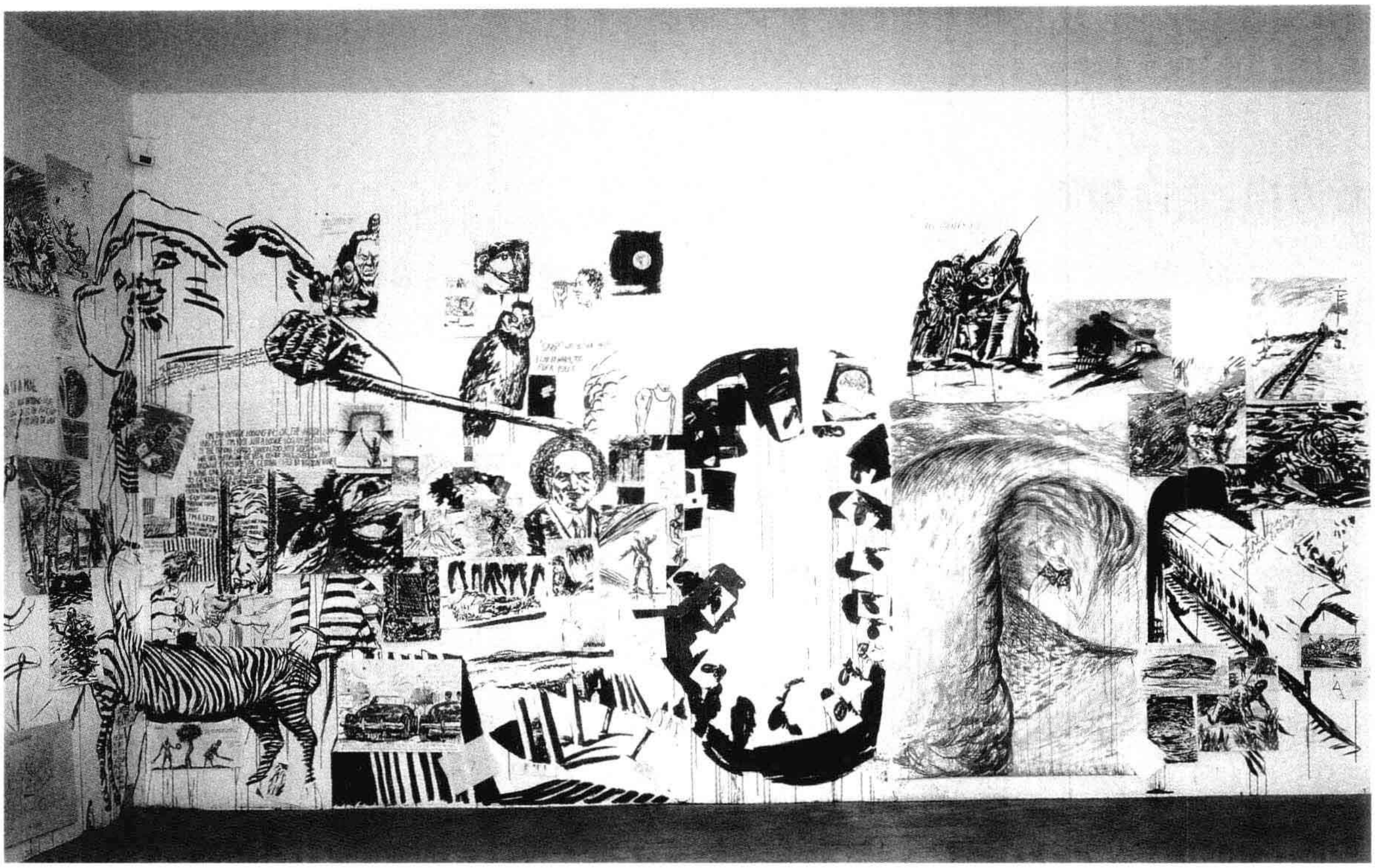
新方向：走向墙面

寻找新的探索领域的年轻艺术家常常颠覆常识，他们这样做只是为了给自己开辟一些空间。比方说，在传统上，素描被认为是小型的、不登大雅之堂的——部分是因为在历史上，艺术家们利用它们来发展绘画构思，或者更一般地，用它们来收集视觉素材。然而，这种观念的产生部分是由于另一个您可能没有想到的原因：纸的大小。千百年来，美工纸都是以标准尺寸单张制作的。但如今，优质纸的尺寸越来越大，包括10英尺宽的卷筒纸——比一面普通的墙还高。

保罗·诺布尔（Paul Noble）用墙面大小的纸创作墙面大小的素描。高8英尺多一点但仅宽5英尺左右的《诺布医院》（*Nobspital*，**6.14**）远非他最大的作品。诺布尔从空中的“鸟瞰”角度画的、被琐碎的细节塞得满满当当的素描作品描绘的都是一个名叫诺布森新城的乌有之城。诺布医院是该城的医院。与城中所有的建筑一样，它是由巨大的大写字母组成的，这些字母拼出了它的名字：NOB-SPIT-AL。诺布森新城的市训是：“没有风格，只有技术。没有意外，只有错误。”市名源自20世纪乐观的城市规划者在英国建造的郊区“新城”。诺布森新城里似乎从来就没有过一个人，而且它大部分已经被污染并正在崩塌。这座城市被废弃了吗？抑或是我们正在飞越一个被抛弃的梦，一个关于现代建筑将如何创造完美社会的梦？



6.14 保罗·诺布尔：《诺布医院》。1997—1998年。纸上铅笔，250.2×149.9厘米。马克·哈伯德藏品



6.15 雷蒙德·佩蒂伯恩：装置，“雷根计划”，洛杉矶，2000 年 9 月 8 日—10 月 14 日（细部）。纸上墨水、墙上墨水。蒙艺术家本人和洛杉矶“雷根计划”惠允

诺布尔素描的巨大尺幅使它们具有了我们习惯性地认为油画才有的那种强烈的实体存在感，而这正是诺布尔的部分原意。西方传统中，在油画的盛名之下，素描常被降格到某种二流艺术品的地位。但与现今的许多艺术家一样，诺布尔以素描为主要的艺术表达手段，而他表明这一点的途径之一就是画的尺寸。

另一位名声几乎完全建立在素描上的艺术家是雷蒙德·佩蒂伯恩（Raymond Pettibon）。虽然佩蒂伯恩的素描尺寸符合惯例，但他很少将它们单独展出。相反，他把它们变成了更大的装置作品的组成部分，将其一大组一大组地钉在墙上，还常常直接在墙上写和画上更多的文本和图画（**6.15**）。所产生的效果是，人们仿佛走进了一本书页散落在房间四周的图画书的世界。佩蒂伯恩本人把自己的装置作品比作视频艺术，因为这些成组的素描常常暗含着开端、某种故事，或许还有未来。

佩蒂伯恩对文学的兴趣不亚于对艺术的兴趣，他的素描通常会把文字和图像结合起来。但佩蒂伯恩素描中的文字与图像的关系常常显得有点不和谐，这就产生了一种冲突。棒球运动是一个反复出现的主题，尤其是击球的那一瞬间。佩蒂伯恩塑造的击球手大部分都三击不中出局了。这里的这位击球手（**6.16**）至少还击中了一个球，获得了两次跑垒得分，但在这个过程中，他弄断了球棒。在背景里，我们能读到解说员的说话声：“是什么使它成为一种竞争？对，是球迷。”但击球手下方的文字说明却出乎我们的意料。它的内容是：“当一位母亲在观看比赛时，一切都变得不可思议了。（父亲即将到来。）”这些文字推翻了我们对画的理解，画的

主题似乎突然改变了——也许是关于人们试图做某件事或成为真实、成熟的自我。它是关于获得赞许的渴望、取悦他人的愿望、家庭冲突、当英雄的梦想、生活与自己作对的感觉的。而且,既然想到了,我们就顺便问一句:为什么解说员说的是“竞争”而不是“比赛”?

另一些艺术家则更进了一步,把素描带回到它的源头。他们不满足于创作墙面大小的素描,而是直接在墙上作画。巨大的墙面素描拓宽了我们关于素描形式的想象,但尽管尺寸惊人,这些素描在某种意义上比传统的纸面素描更脆弱,不仅因为它们是露天放置的,没有任何保护性的遮盖物,而且因为创作者也并不打算永久保存它们。相反,它们是为某次展览而作的,展览结束后,画有素描的墙面就会被粉刷一遍,这些素描也就被覆盖了。一些作品随后可能会以一种不同的形式出现在其他展览中,有点像是从不在同一地点展出两次的流动性作品。而其他墙面素描则只存在一次便消失了。

最先创作墙面素描的当代艺术家之一是索尔·勒威特(Sol LeWitt)。勒威特的素描并非他亲手绘制。他只是写出素描制作指令,然后把具体的执行工作交给他人。素描的主题就是这套创作指令,而且勒威特坚持要把这些指令帖在作品旁边。比方说,关于一幅名为《墙面素描第 912 号》(*Wall Drawing #912*, **6.17**)的作品的指令是:在墙上打上一个规格为 12 英寸(30.5 厘米)的网格。在每个 12 英寸(30.5 厘米)见方的正方形里,以一个角或一条边的中点为起点画一个弧(弧的方向和布局由绘图者决定)。

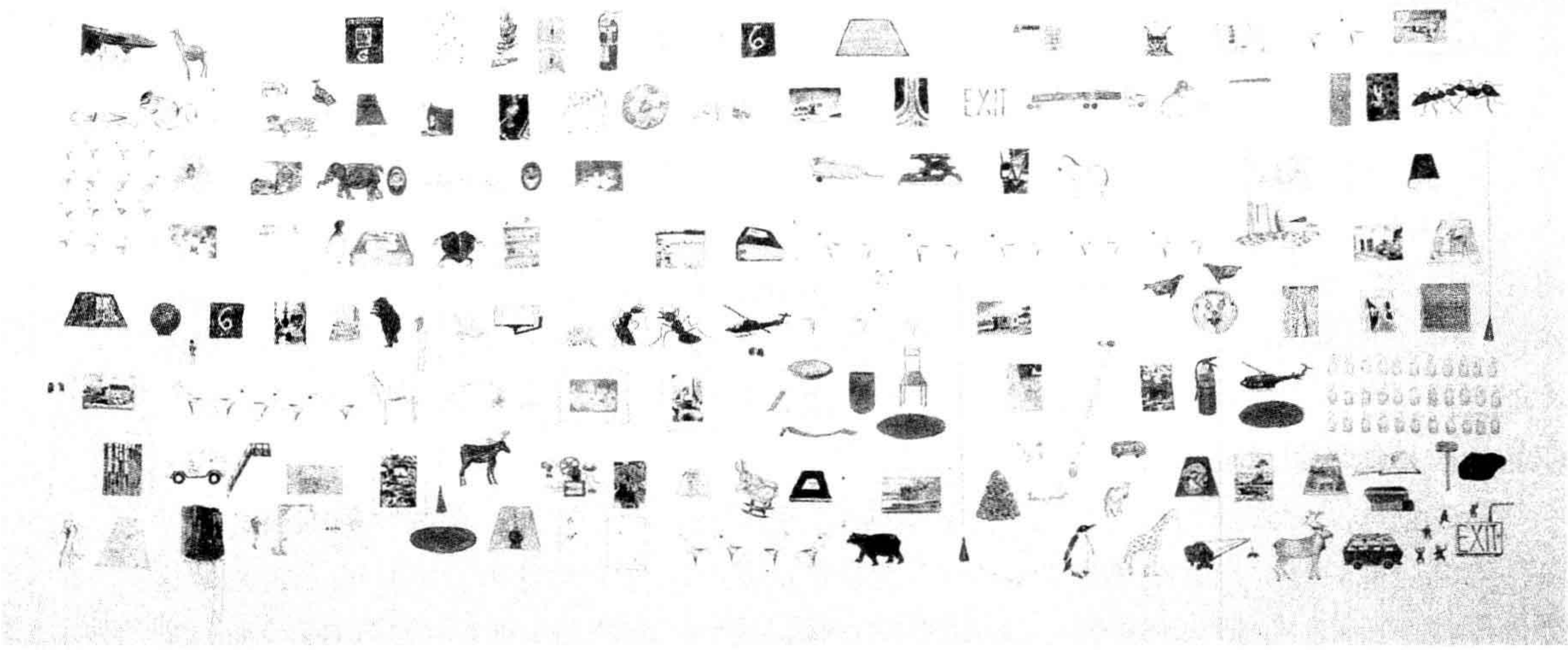
这些指令看似枯燥、强硬,仿佛艺术家是在抑制而不是释放创造力。但由它们产生的这幅画在一座私人住宅中的素描是开放的、素雅的,重复的弧线产生了一种类似于海鸥展翅或





6.16 (左)雷蒙德·佩蒂伯恩:《无题(是什么创造了它)》。2003 年。纸上墨水,54.6×55.9 厘米。蒙艺术家本人和洛杉矶“雷根计划”惠允

6.17 (右)索尔·勒威特:《墙面素描第 912 号》。1999 年。灰墙上白色蜡笔和黑色铅笔网格。最早由萨奇科·丘和埃米莉·里普利绘制,1999 年 6 月。芭芭拉·格拉德斯通藏品,萨格港,纽约



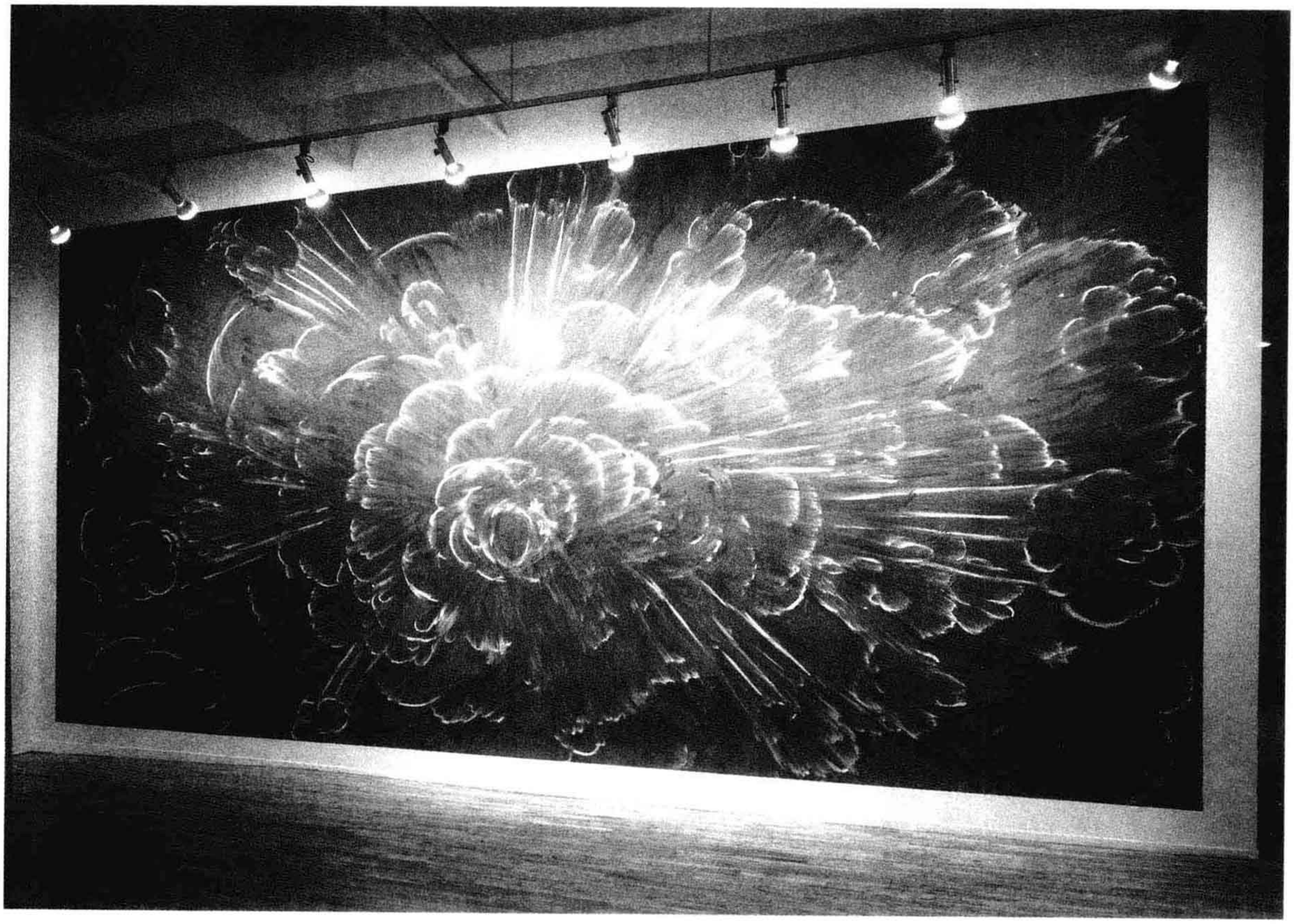
6.18 埃莉斯·恩格勒:《他们让我画的所有东西》。墙上铅笔和彩色铅笔,2.7×1.5米。"大众艺术",纽约,1998年1月29日—4月4日

波浪翻滚的节奏。同样的指令可以衍生出大量其他迥异的素描作品,但它们都将互有关联,因为它们源自同一个想法。想法或说观念是指导原则,正因为这样,勒威特及其他观点相同的艺术家的作品被称为**观念艺术(Conceptual Art)**。

与索尔·勒威特的素描不同,埃莉斯·恩格勒(Elise Engler)的《他们让我画的所有东西》(*Everything They Let Me Draw*,**6.18**)只存在了一次。恩格勒应纽约的一家画廊之邀,参加了一个展览,而她的参展方式是在墙上把整个展览本身画出来。恩格勒用彩色铅笔,不仅画了参展的艺术品,还画了展示空间里一切能看到的东西,包括照明装置、插座、水管、电梯按钮、墙上的标签、百叶窗和灭火器。她还把每件展品分解成一个个组成要素,然后单个单个地画每个要素,仿佛它们本身都是值得注意之物。所有的东西都被画得大致一样大,这造成了令人愉快又令人混乱的比例变化。恩格勒这份妙趣横生的清单拒绝承认展室中所能见到的众多物品之间存在任何差别,从而以一种俏皮幽默的方式提出了关于艺术的有趣问题。

本章将在一声巨响,或者至少是一幅画巨响的素描(**6.19**)中结束。加里·西蒙斯的灵感来自一种伴随着大多数人度过整个童年和少年时代的画图工具:用在黑板上的粉笔。西蒙斯在真实的黑板上创作了大量素描。在画廊和博物馆中,他常在墙上涂上一层石板色涂料,使墙面变成一种类似于黑板的壁画底材,比如这幅《轰》就是如此。我们马上就会直觉地联想到学校和作业,这让我们开始想象:比方说,某个可怜的学生的脑袋再也装不下任何知识了。轰!或者,一位化学教授刚刚写出一种爆炸化合物的反应式。轰!

但一如往常,好的艺术都含有多层意义。当我们让想象飘向教室之外后,我们会注意到,这种爆炸也像一朵盛开的花——可能是芍药或玫瑰。这幅素描似乎结合了两个对立面:暴力和破坏的象征与生命和美的象征。透过艺术史的镜头来看这幅素描,我们会注意到,象征能量射线的直线常被用于象征光线,特别是在巴洛克时期(比方说,请见贝尼尼的《狂喜的圣特



6.19 加里·西蒙斯:《轰》。1996年。墙上粉笔和石板色颜料,尺寸可变。安装在地下铁画廊,纽约,1996年

雷莎》,17.1、17.2)。从这个角度说,爆炸就像是一朵非写实的云,一束束光线从它背后涌出。在巴洛克艺术里,这个形象常被用来表示光芒四射的天国荣耀。《轰》描绘的是剧烈的破坏过程的一个片断,还是破云而出、照耀人间的天国荣光?它有没有可能表现的是科学告诉我们的那次导致宇宙形成的大爆炸?也许我们应该设法把它理解成所有这些的集合体。

勒威特、恩格勒和西蒙斯的墙面素描领着我们兜了个圈子,又回到了早期的洞穴艺术。这些艺术家对传统底材比如纸的回避表明,素描用不着忍受任何约束以及限制性的尺寸或形状。素描是一种如此本能的冲动,它应该以最自然的方式存在于我们周围。

第 7 章

绘　画

PAINTING

在西方传统中，绘画是艺术之王。请 10 个人在脑中快速地描绘出“艺术”的形象，有 9 个可能会想到一幅画。绘画的地位如此突出，有几个原因。首先，绘画一般会用到多种颜色，而色彩是一种强有力的视觉刺激。再者，绘画通常是装在画框里的，有些画框还相当精美，所以人们会产生它是一种与众不同的贵重物品的印象。甚至在没有画框的情况下，绘画也能显得那么特别——一个活力和生命力的集中点，一个自成一体的宇宙。不管绘画描绘的是什么，它都开创了属于自己的视觉领地，定下了自己的规矩。

如果把一些最早的洞穴壁画，特别是那些更为精美、色彩更为丰富的洞穴壁画视为绘画，那么这种艺术活动至少已进行了 3 万年。在这段漫长的历史中，绘画的风格发生了很大的变化，绘画的工具——画家所用的物质材料——亦然。在后一种情况中，说“扩大”而不是“变化”也许更为准确，因为原有的工具很少有被完全弃置不用的，而画家的装备当中又添加了许多新的选择。

在开始讨论绘画之前，我们应该先解释一些术语，因为它们有助于我们理解这类艺术作品的物质组成。颜料是由**色料（pigment）**，即粉末状的上色材料，与**调和剂（medium）**或**展色剂（vehicle）**，即一种黏合而非溶解色料颗粒的液体混合制成的。展色剂通常起着黏合剂的作用，或者本身就含有**黏合剂（binder）**，即一种确保颜料即便在被稀释和薄涂时仍能黏附在底材上的成分。如果没有黏合剂，当颜料变干时，色料就会全部变成粉末掉落下来。

艺术家使用的颜料一般都被做成像浆糊一样黏稠，要想涂抹起来不涩滞，还须经过稀释。含水的材料可用水稀释。水彩就是一种含水材料。不含水的材料则需要不同的稀释剂。油画颜料就是一种不含水材料；它可用松节油或矿物油精来稀释。颜料是涂在底材上的，**底材（support）**就是供艺术家进行创作的帆布、纸、木板、墙或其他物体表面。在上色之前，底材可用**底色（ground）**或**涂底料（primer）**，即一种预备性涂层进行处理。

我们不可能知道哪种绘画工具是最古老的，但我们知道，古人是用油脂和蜂蜜等物来调色料的。有两项在古代就已达到成熟而且今天仍在使用的技法——蜡画和湿壁画，我们的讨论就从它们开始。

蜡　画

蜡画颜料由掺入了蜡和树脂的色料构成。当颜料被加热时，蜡会融化，使颜料容易涂抹。蜡冷却后，颜料会变硬。画完成之后，可能还会有最后一道工序“焊接”，即把热源靠近画的表面，使颜料融为一体。

文学文献告诉我们，在古希腊，蜡画是一种重要的技术（“蜡画”一词来源于希腊语“焊接”）。但现存最早的蜡画作品是公元头几个世纪在当时处于罗马统治之下的埃及制作的随葬肖像画。像插图中这样的肖像画（**7.1**）都被镶嵌在包裹着被制成木乃伊的尸体的套子上，起着表明死者身份和纪念死者的作用（见 14.33）。这一幅画的颜色几乎跟它们被画下之日一样鲜艳，这证明了蜡画的耐久。

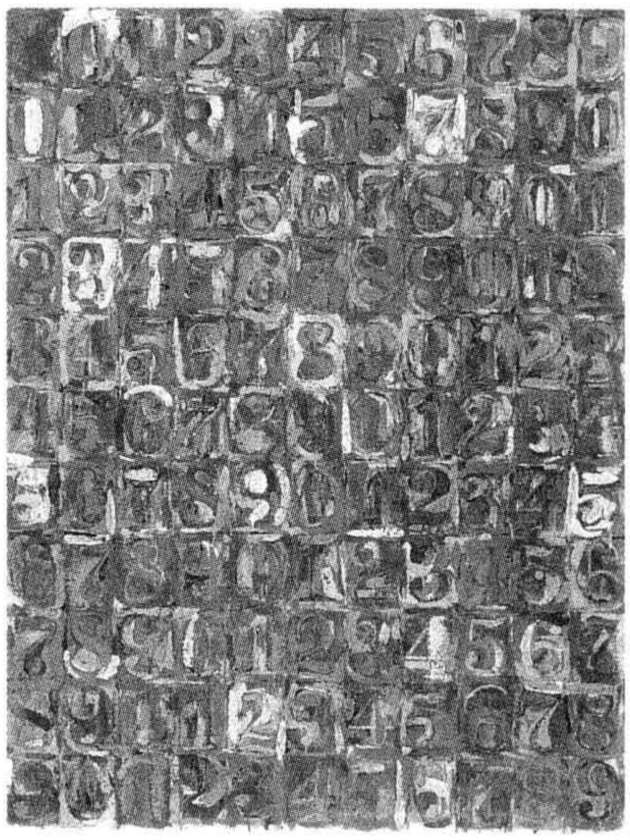
在罗马帝国衰亡之后的几个世纪内，蜡画技术被遗忘了，但到了 19 世纪，它又重新发展起来，这部分是因为罗马时期埃及肖像画的发现。贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns）是尝试过蜡画的最重要的当代艺术家之一。《彩色数字》（*Numbers in Color*，**7.2**）是用蜡画法在拼贴在画布上的纸片上画成的。借助于蜡画法，贾斯珀构建起了一个质感丰富的画面（想一想往下滴的烛油，您就能明白是怎么回事了）。而且时间长了，蜡也不会像油画颜料那样损害纸。

湿壁画

画湿壁画时，色料要加水调匀，涂到一种灰泥底材——通常是涂有灰泥的墙或天花板——上。如果灰泥是干的，这种技法就被称为**干壁画（fresco secco）**。但在大多数情况下，当说到湿壁画时，我们指的是**湿灰泥壁画（buon fresco）**，也叫“真壁画”：仅由色料和水调制而成的颜料被涂到湿的石灰浆上。在灰泥变干的过程中，石灰会产生一种化学变化，并起到黏合剂的作用，让色料融入灰泥表面。

湿壁画首先是一种壁画技法，从古代起，它就被用于大型壁画的制作。恐怕没有哪一种绘画形式像它一样需要如此精心的计划和如此艰苦的体力劳动了。灰泥只有在湿度合适时，才能用来作画；因此，艺术家必须计划好每天的工作，只把一个作画期内所能画完的范围涂上灰泥（米开朗琪罗一天能画 1 平方码的墙面或天花板）。工作可以在整个项目的足尺草图的引导下进行，这种草





7.1 （最上）《戴金胸针的年轻女子》，出自法尤姆。100—150 年。木板蜡画，高 32.1 厘米。卢浮宫，巴黎

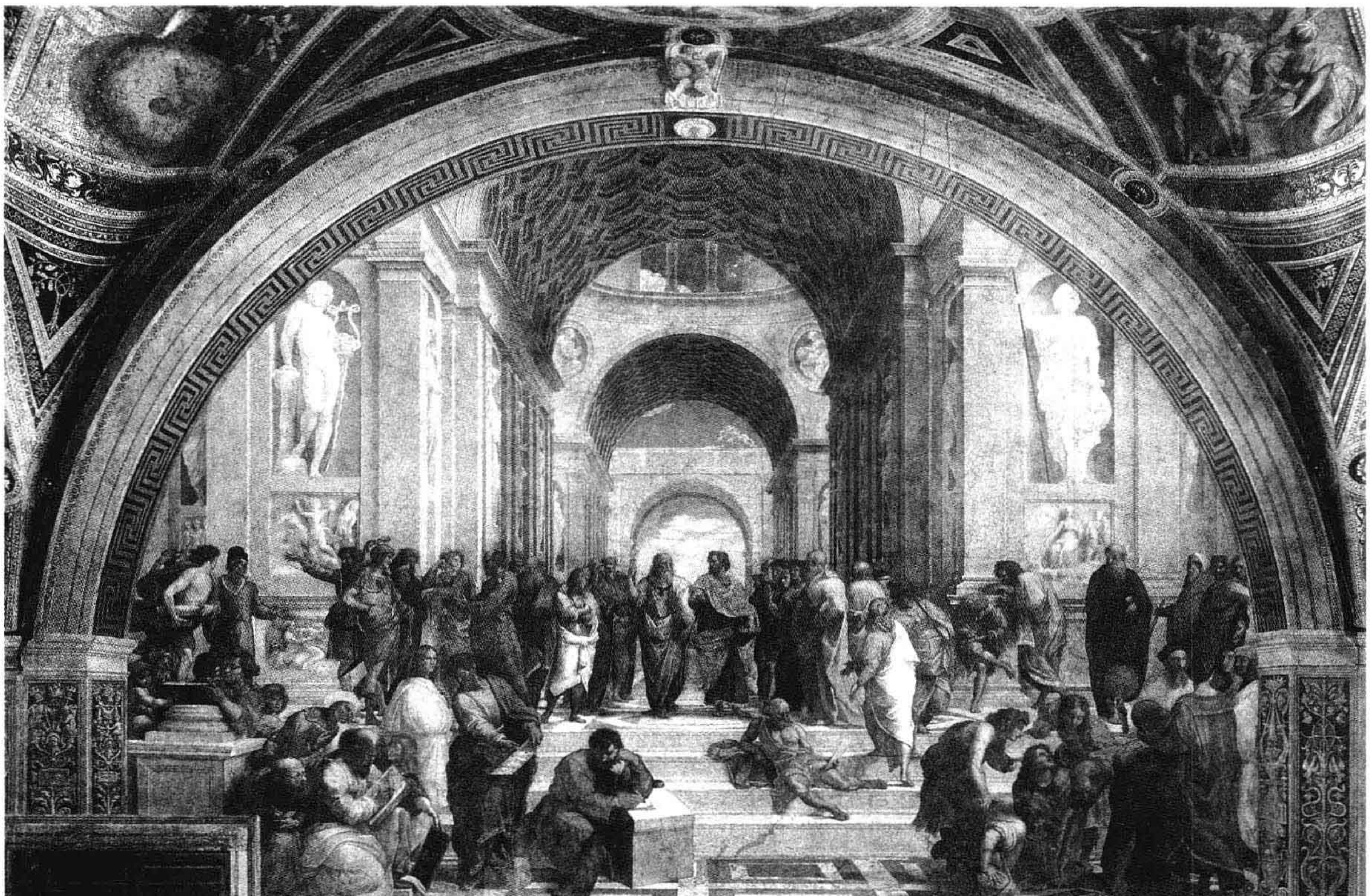
7.2 （上）贾斯珀·约翰斯：《彩色数字》。1958—1959 年。布上蜡画和拼贴，168.9×125.7 厘米。奥尔布赖特-诺克斯美术馆，布法罗，纽约

图叫**样稿(cartoon)**。一旦样稿确定下来,它的轮廓线就会被打上针眼大小的小孔。把样稿的一部分覆在湿灰泥上,在样稿上涂擦色料,让色料渗过小孔,这样,草图就会被转印到准备好的灰泥面上。接着,把样稿移开,在灰泥表面留下虚线。艺术家用蘸了颜料的画笔"连接起每一个点",把草图再现出来;然后,绘画工作就开始了。

画湿壁画时绝不能迟疑。在某些媒介中,艺术家可以试验,尝试各种形状,然后直接在它们上面涂改。但湿壁画中的每一笔都好似一个承诺。艺术家改错或改换图形的唯一办法是等灰泥干了以后把它铲掉,重新来过。

湿壁画从古代地中海文明(见 14.31)、从中国和印度(见 19.6)、从早期墨西哥文明一直保存到现在。在我们认为最伟大的西方艺术品中,就包括意大利文艺复兴时期宏伟的湿壁画。

就在米开朗琪罗创作西斯廷礼拜堂天顶湿壁画(见 16.11、16.12)的同时,教皇尤利乌斯二世(Julius II)请拉斐尔装饰梵蒂冈宫几个房间的墙壁。拉斐尔为签署厅(一个可能是教皇的图书室的房间)创作的湿壁画被许多人认为是对文艺复兴艺术的总结。它名为《雅典学院》(*The School of Athens*,**7.3**),描绘的是古希腊哲学家柏拉图(Plato)和亚里士多德(Aristotle)以及他们的追随者和弟子,柏拉图和亚里士多德两人被置于构图中央,而且被一道拱门围起。这里所说的"学院"指的是这两位古希腊思想家所代表的两大哲学派别——柏拉图的学派具

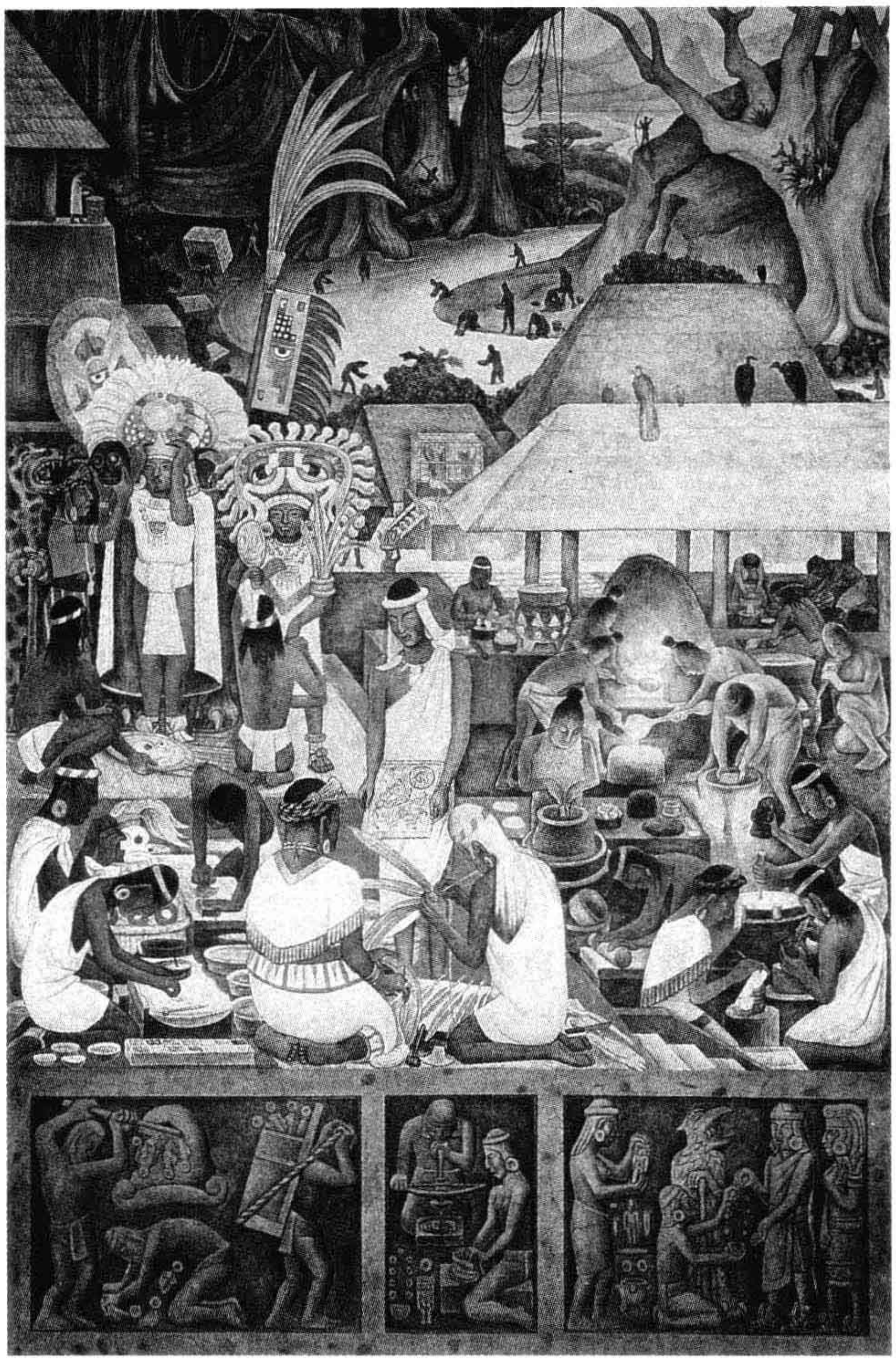


7.3 拉斐尔:《雅典学院》。1510—1511 年。湿壁画,7.8×5.4 米。签署厅,梵蒂冈,罗马

有抽象和形而上学倾向，而亚里士多德的学派则具有世俗和物质倾向。

拉斐尔作品中的一切都歌颂了文艺复兴时期关于完美、美、艺术模仿自然和高尚原则的理想。作为背景的高大建筑是用线性透视法画的，其灭点落在两位中心人物之间。可能因为受到了米开朗琪罗在西斯廷天顶画中塑造的人物形象的影响，这里的人物都是理想化的——比真人更完美，体形健硕，充满活力。《雅典学院》反映了文艺复兴这个黄金时代在拉斐尔心目中的美好图景，并把这个时代同两千年前古希腊的鼎盛时期联系起来。

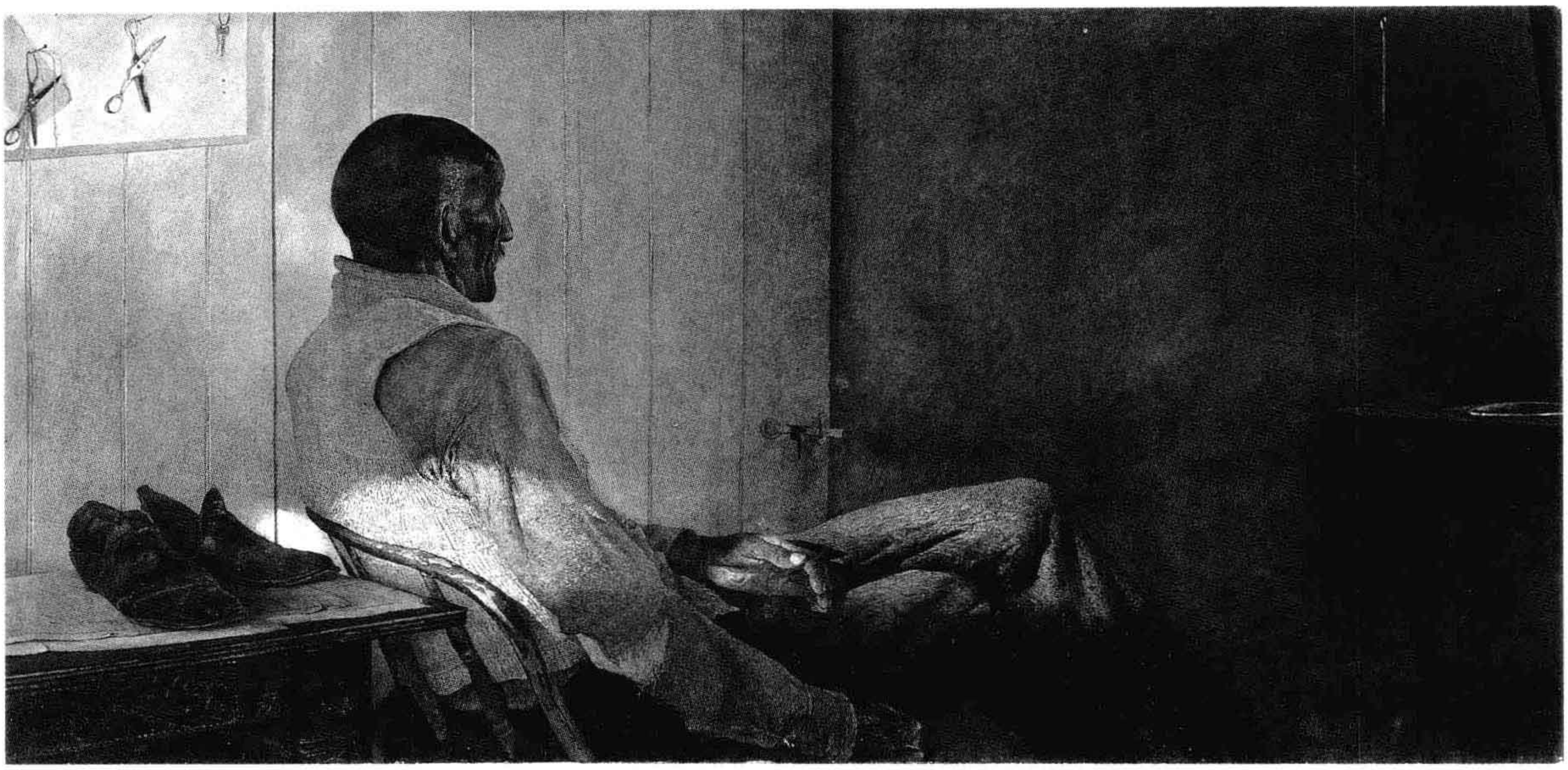
20世纪最著名的湿壁画产生于墨西哥。十年内战后于1921年执政的革命政府委托艺术家创作讲述墨西哥自己的故事——它灿烂的古代文明、它的政治斗争、它的人民，以及它对未来的信心——的壁画。《米斯特克文明》(*Mixtec Culture*, **7.4**)是迭戈·里韦拉(Diego Rivera)在墨西哥城的民族宫里画的一组湿壁画中的一幅。米斯特克人今天仍然生活在墨西哥，跟该地区所有早期文明的后代一样。米斯特克王国因艺术而闻名，里韦拉描绘的正是一群正在安静地工作的艺术家。左方，两名可能是贵族的男子正由人服侍着穿戴上精工细制的礼仪头饰、面具和斗篷，这些都是许多古墨西哥文明的重要组成部分(见20.10、20.12)。右方，金属工匠正在熔化和浇铸黄金。位于前景处的是陶工、雕工、羽毛编织工、面具工匠和抄写员。在远景里，人们正在小河里淘金。



7.4 迭戈·里韦拉：《米斯特克文明》。1942年。湿壁画，491.8×319.1厘米。民族宫，墨西哥城

蛋彩画

蛋彩与水彩和油彩有一些共同之处。与水彩一样，蛋彩是一种含水材料。与油彩一样，它变干后就成为一层不易溶解的硬膜。不过，油彩容易因年深日久而发黄、变暗，而蛋彩颜料在千百年后依然鲜艳、清晰。从技术上说，蛋彩是一种以乳胶为展色剂的颜料。乳胶是一种由含水液体与油、脂肪、蜡或树脂混合形成的稳定的物质。乳胶的一个常见的例子是牛奶，牛奶就是由悬浮在液体中的微小脂肪颗粒构成的。牛奶的一种名为酪蛋白的衍生物是可用于制造蛋彩颜料的众多展色剂之一。但最有名的蛋彩展色剂是另一种天然乳胶——蛋黄。蛋彩干得



7.5 安德鲁·韦思:《那人》。1960 年。板面蛋彩,59.7×121.3 厘米。达拉斯艺术馆

非常快,所以颜色一旦画出,就不易混合了。虽然蛋彩可用水稀释,也能以阔笔薄涂,但用它作画的画家最普遍的做法还是用细细的排线和交叉排线进行逐步造型——很像画素描。传统上,蛋彩是用在木板这种底材上的,木板事先要涂上一层**底料(gesso)**,即一种白色颜料与胶的混合物,它在木板上形成了一个防渗层,而且用砂纸打磨,它能变得光滑似象牙。

有一位 20 世纪的画家开创了一种典雅的蛋彩画技法——虽然不是画在木板上——他就是安德鲁·韦思(Andrew Wyeth)。他的画《那人》(*That Gentleman*,**7.5**)展现了这种媒介最为清晰易懂的特质。只用有限的几种褐色画成的《那人》是韦思以他在宾夕法尼亚时所住的农场附近的友人和邻居为对象创作的一组画中的一幅。韦思富于耐心的手法似乎特别适合再现一位凝视着屋角回忆往事的老者那庄重的气质。画家本人最喜欢的一个细节是那双旧鞋,他还专门为其单独画了一幅习作。他认为它说出了人们所需了解的关于这个老人的一切,而画的其余部分几乎都是多余的。

另一种蛋彩画法可见于雅各布·劳伦斯(Jacob Lawrence)的作品。劳伦斯曾说,吸引他的是鲜艳的蛋彩颜料所产生的"自然、清晰、粗简"的效果。《家具木工》(*Cabinet Maker*,**7.6**)是一幅精彩的木工画像,木工强壮、朴实的身体曲线都快要冲出束缚着他的那些几何图形了。他手持其职业的象征物——矩尺,它保证了他的作品将是符合标准的。在他面前放着更多的工具和一段平直的木头。在矩尺外缘及其他地方,劳伦斯本人用尺画的直线清晰可见,这强调的是,他在工作中也用到了一把直尺,他的画也是一件做工考究、各部分组合得严丝合缝的产品。

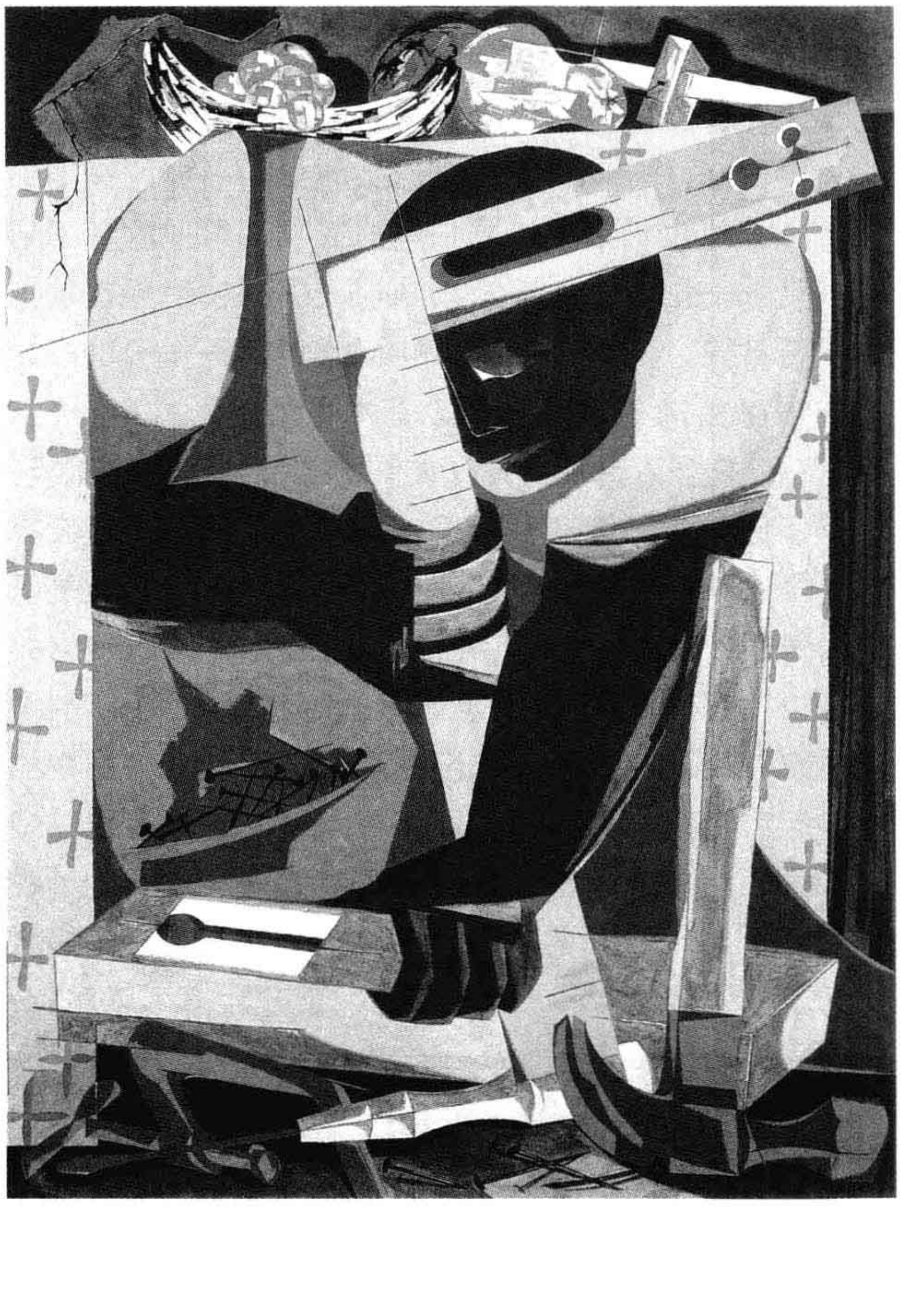
油　画

油画颜料是色料与油——通常为亚麻籽油——混合而成的。油充当的是黏合剂的角色,它变干后,能形成一层透明薄膜,色料就悬浮于其中。据一个流行的传说称,油画是 15 世纪

初由伟大的尼德兰艺术家扬·凡·爱克发明的，他在这里的这幅肖像画(**7.7**)中尝试了这种画法。尽管我们现在已经知道，凡·爱克实际上并非这种媒介的创造者，但我们仍然说他是第一位理解和利用它的潜在价值的重要艺术家。从那时起，在大概500年的时间里，“绘画”一词差不多成了“油画”的同义词。20世纪50年代以来，油画至高无上的地位才因丙烯颜料(本章稍后将要讨论)的使用而遭到挑战。

刚开始用油画颜料时，包括扬·凡·爱克在内的大多数艺术家仍然在木板上作画。但渐渐地，艺术家们开始采用更加柔软的帆布，因为它具有两大优点。首先，不断变化的风格助推画作变得越来越大。木板既重又容易开裂，而更轻的亚麻纤维画布铺开后几乎可以达到无限大。其次，这时的艺术家们开始为远方的主顾服务，他们的画布能卷起来，运输起来就轻松、安全了。准备画布的过程是：把它绷在木框上，用胶给它上浆，糊住纤维，并保护它们免受油画颜料的腐蚀作用影响；接着，在画布上涂一层白色的油基底色。那时的一些画家还会在底色上薄薄地涂一层透明色，用得最多的是有暖感的褐色或有凉感的浅灰色。

油画颜料的突出特点是，它干得非常慢。这给艺术家带来的既有利也有弊。从有利的方面看，它意味着可以进行精细的混色，颜料可以层层累加，而几乎没有分割或断裂的危险，而且艺术家可以将画的局部重新画过，而几乎看不出什么痕迹。当艺术家赶时间——或许是有展览安排——时，这个优点就会变成不利条件。油画颜料干得实在





7.6　(左)雅各布·劳伦斯：《家具木工》。1957年。纸上酪素蛋彩，77.5×57.2厘米。赫希霍恩博物馆与雕塑花园，史密森学会，华盛顿

7.7　(右)扬·凡·爱克：《戴红头巾的男人(自画像？)》。1433年。板面蛋彩、油彩，33.3×25.7厘米。国家美术馆，伦敦

雅各布·劳伦斯

1917—2000



雅各布·劳伦斯:《自画像》。1977 年。纸上水粉,58.4×78.7 厘米。国立设计学院,纽约

在许多人的心中,"哈勒姆"这个名字是与艰辛和贫困连在一起的。哈勒姆向来很熟悉贫穷的滋味,但在 20 世纪 20 年代,它经历了一次巨大的文化热潮,这次热潮后来被称为哈勒姆文艺复兴。黑人文化中最伟大的人物有很多——音乐家、作家、艺术家、诗人、科学家——此时就在哈勒姆居住或工作,或者只是从它的知识活力中汲取灵感。1930 年左右,哈勒姆来了一个名叫雅各布·劳伦斯的少年,他是跟随他的母亲、哥哥和姐姐从费城移居到此的。哈勒姆文艺复兴的盛期已经过去,但仍有足够的推进力帮助这个穷人家的孩子成长为他那一代最杰出的美国艺术家之一。

年轻的劳伦斯的家庭生活并不幸福,但他有几个安全岛:公共图书馆、哈勒姆艺术讲习班和大都会美术馆。他 1932—1934 年在哈勒姆艺术讲习班学习,得到了两位知名黑人艺术家查尔斯·奥尔斯顿(Charles Alston)和奥古斯塔·萨维奇(Augusta Savage)的许多鼓励。到 20 岁时,劳伦斯已开始展出自己的作品。一年后,他像很多人一样得到了美国工作成就管理委员会艺术项目的资助,这是一项由政府出资的计划,旨在帮助艺术家度过大萧条时的财务空虚。

尽管事业刚刚起步,但劳伦斯已定下了其作品的首要主题。题材均来自他本人的经历,来自黑人的经历:贫民区里穷人的辛酸生活、从南方迁至北方城市的黑人遇到的暴力对待、20 世纪 60 年代人权运动时期的大变动。他的艺术几乎总有叙事性的内容或"故事",其名称也常常是冗长的。虽然劳伦斯也画单幅画,但他的大多数作品是组画,比如"移民"系列和"剧院"系列,有些组画包含多达 60 幅画。

对劳伦斯的生活和事业来说,1941 年是一个重大的年份。他跟画家格温德林·奈特(Gwendolyn Knight)结了婚,纽约下城画廊的伊迪丝·哈尔佩特(Edith Halpert)还安排他做一个重要展览的主打艺术家,从此,他拥有了自己的第一个经纪人。这个展览大获成功,它的成果之一是,劳伦斯的"移民"系列被两家重要的博物馆购走。

从那时起,劳伦斯的事业蒸蒸日上。他的画卖得很好,作为一名杂志封面、海报和书籍的插图画家,他也受到了追捧。他的影响通过他的教学活动——先是在北卡罗来纳的黑山学院,后来在普拉特学院、艺术学生联盟和华盛顿大学——延伸着。1978 年,他被选进了国家艺术委员会。

许多人会把劳伦斯的画称为社会抗议的工具,但他的画不管有多么直言不讳,在性质上,它们都是记录多于抗议。仿佛他是在告诉我们:"这就是所发生的事,这就是真实的情况。"当然,"所发生的事"就是发生在美国黑人身上的事,名扬四海的画家劳伦斯似乎没有忘记那个住在哈勒姆的贫穷少年劳伦斯。正如他所说的:"我相信,艺术家建立一种生活方式和哲学是极其重要的——如果他形成了这样一种哲学,他放到画布上去的就不是颜料了,而是他本人。"[①]

① 黑山学院档案,1946 年;Ellen Harkins Wheat, *Jacob Lawrence: American Painter* (Seattle: Seattle Art Museum, 1986), p. 73.





7.8　(左)让-奥古斯特-多米尼克·安格尔:《奥松维尔伯爵夫人》。1845 年。布上油画,131.8×91.9 厘米。弗里克藏品,纽约

7.9　(右)贝尔特·摩里索:《梳头女孩("沐浴")》。1885—1886 年。布上油画,90.8×72.4 厘米。斯特林与弗朗辛·克拉克艺术学院,威廉斯敦,马萨诸塞

是太慢了,要等画真正"定型",恐怕几个星期或几个月已经过去了。

油画的另一大优点是,它的厚度从极厚到极薄,可以有近乎无穷的变化。比方说,凡·爱克的画大部分用了**透明色(glaze)**,即透明的颜料薄涂层,它们覆盖在一层更厚的底层色上。虽然现在较少使用,但整个 19 世纪,透明画法一直都是一种重要的油画技法。让-奥古斯特-多米尼克·安格尔(Jean-Auguste-Dominique Ingres)为奥松维尔(Haussonville)伯爵夫人画的精美的肖像画(**7.8**)表明,透明色能产生光滑亮泽、完美无瑕的画面和光彩熠熠的色彩。

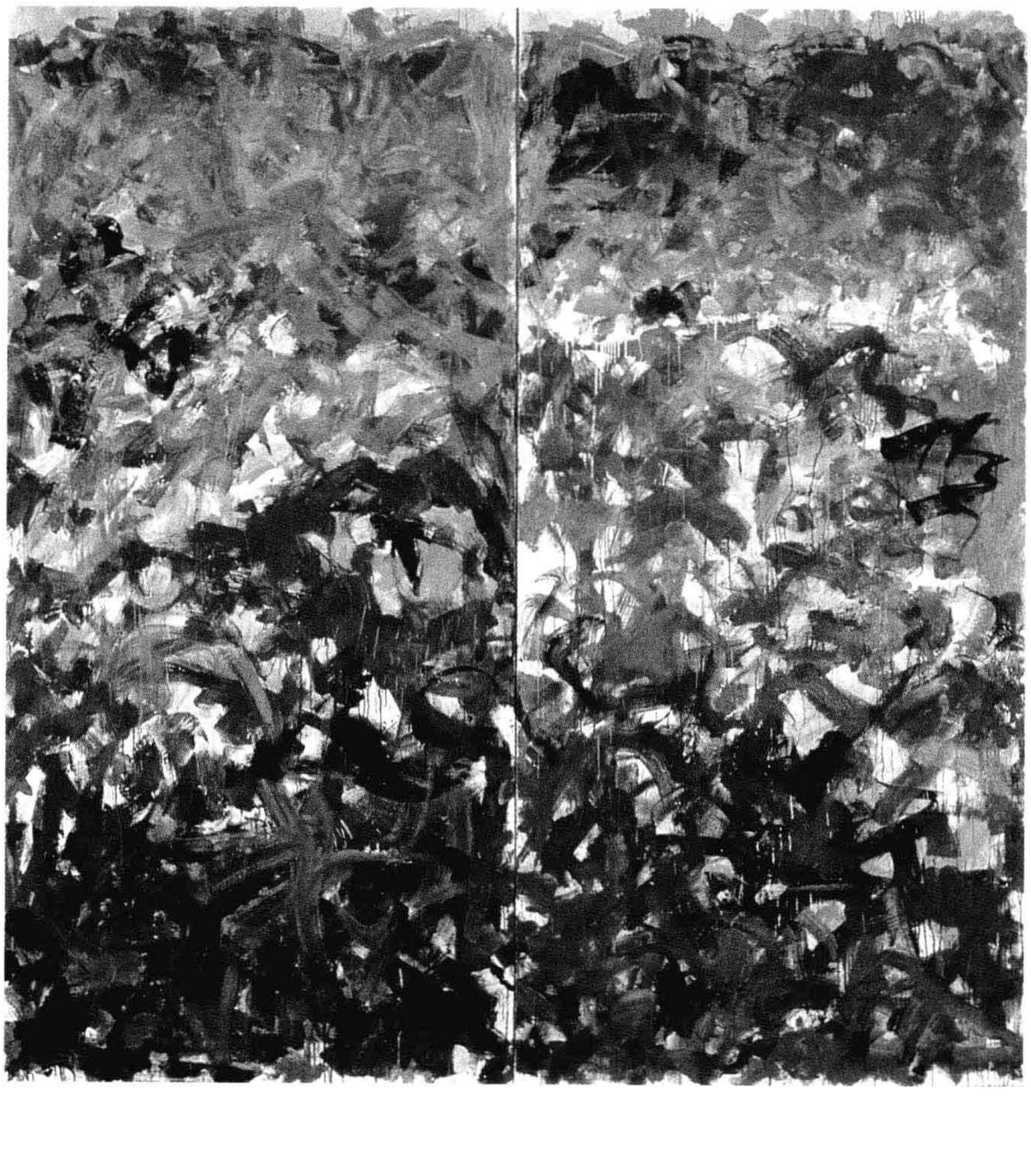
在凡·爱克和安格尔等艺术家那里,作画是一件缓慢、费时的事情。构图要提前设计好,连最微小的细节都要想到,然后再有条不紊地一层一层构建起来。一个标准的步骤是:先用黑白两色画出全画,这种技法叫**灰色调单色画法(grisaille)**,该词源自法语"灰色";接着将彩色透明色抹在这幅单色画上,在塑造形象的过程中,画的明暗会显露出来。

喜欢用更自然的画法的艺术家可能会直接用不透明的颜料在白底上作画,这种技法有时被称为**直接画法(alla prima)**,该词为意大利语,意为"一次性完成"。通过比较安格尔的肖像画与大约 40 年后贝尔特·摩里索(Berthe Morisot)创作的《梳头女孩》(*Girl Arranging Her Hair*,也叫《沐浴》[*The Bath*],**7.9**),我们可以看出两种技法在效果上的差异。在安格尔的画中

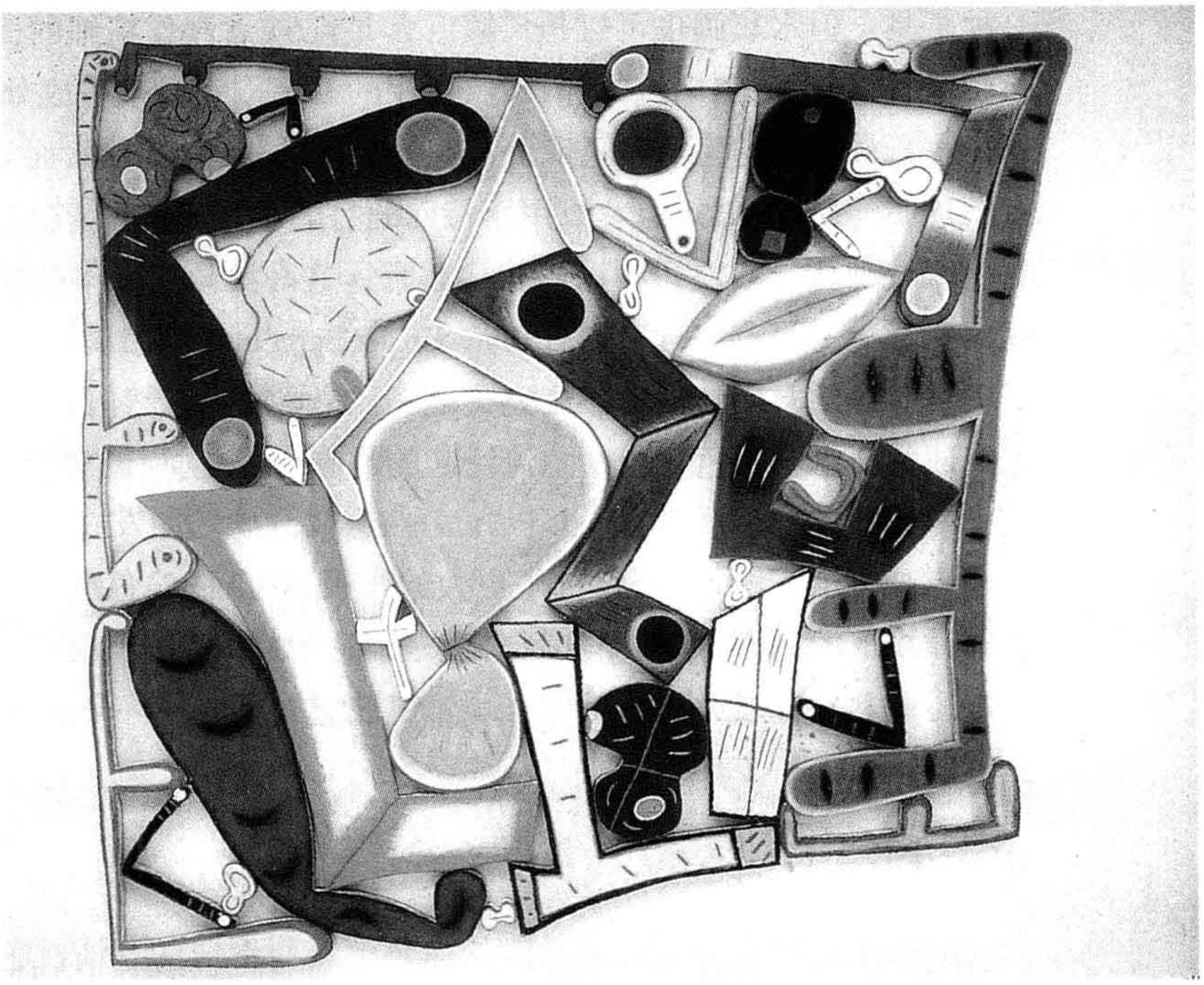
看不到笔触的痕迹，而摩里索鲜明、醒目的笔触则是她的风格的一个重要组成部分。在某些地方，颜料堆积得相当厚，这种技法叫**厚涂(impasto)**，该词源自意大利语"浆糊"。在最极端的情况下，厚涂法能产生这样的效果：上色仿若给蛋糕撒糖霜——实际上，小刮刀和油画刀正是用于这种画法的。

与她的大多数印象派同道一样，摩里索喜用**分色(broken color)**。比方说，女孩衬裙的白色是由一笔笔深浅不一的白色和淡黄色构成的，与安格尔的透明色均匀的单一色相反。跟修拉的点彩画法(见 4.32)一样，分色法能创造出生动的、充满活力的画面，色彩的混合在某种程度上是由观众的眼睛完成的。

因油画颜料而变得可能的厚重笔法为绘画增添了一种新的表现元素，画家们很快就将其运用到创作中去。在 20 世纪，人们开始欣赏这种笔法自身的艺术价值。琼·米切尔(Joan Mitchell)的《卡尔大山谷第 17 号》(*La Grande Vallée XVII, Carl* **7.10**)饱满有力的笔法让人想起摩里索画中的背景，但在这里，除了它自己，它不再描绘任何具体的事物。画名使我们把此画看作风景画或对景色的描绘。湖中倒影、早晨的蓝色树荫、野花、雨、从窗口望出去的景色——所有这些联想可能都会出现在我们的脑海中，但此画将永远不会把我们局限于其中的任何一种联想。



7.10 琼·米切尔：《卡尔大山谷第 17 号》。1984 年。布上油画，280×259.9 厘米。街头艺术城以及地区现代艺术基金会，普罗旺斯-阿尔卑斯-蔚蓝海岸大区



7.11 伊丽莎白·默里:《真相》。2001年。木板布上油画,223.5×248.9厘米。蒙纽约佩斯·维尔登施泰因画廊惠允

油画颜料是一种能给人感官愉悦的材料,它手感独特,气味特殊,用它作画是一种享受。摆弄颜料所带来的那种纯粹的快乐是琼·米切尔的《卡尔大山谷第17号》要传递的一个信息,我们在伊丽莎白·默里(Elizabeth Murray)的《真相》(*The Lowdown*,**7.11**)中再次发现了它。默里的艺术灵感来自日常生活中平凡的点点滴滴——听唱片、找鞋、跑去接电话。她把她对这类时刻的记忆抽象成活泼的、胀鼓鼓的卡通图形。她用木板剪出这些图形,把画布贴在它们上面,然后给每个图形上色,使之拥有自己专属的角色。

仔细观察《真相》,我们会辨认出一个眼神警惕的人头、一只举起的手臂、一条小路上的圆形物体和零零散散的白色小物件。我们是在……玩保龄球?也许吧。而且这里可能同时进行着其他游戏。默里令人眼花缭乱的作品中的各个元素就像是一个蹒跚学步的孩子的超大号智力玩具,只是它们无法拼接起来。相反,默里把它们聚合成一个不稳定的统一体,就像一个魔术师让多得难以置信的物品悬在空中。这些画暗示的是一种虽然有一点混乱但乐趣多多的生活。

水彩画

水彩的成分是色料与由水和阿拉伯树胶——一种作为黏合剂的有黏性的植物性材料——调成的展色剂。与素描一样,最常见的水彩画底材是纸。而且,与素描一样,水彩画被普遍认为是一种不登大雅之堂的艺术,因为它尺幅小,画法随意。实际上,被声名显赫的油彩的光芒掩盖了几个世纪的水彩常被用于供小范围观赏的小型作品。由于容易携带,而且用时只需要一杯清水,进行户外写生远足时,带着它会很方便,而且它也是业余艺术家所喜爱的

一种工具。但水彩画也可以是尺幅巨大并且/或者制作精细的，而且我们应当记住，整个东亚绘画传统，包括巨幅山水画和长卷，所用的都是以水为基本成分的颜料。

水彩最重要的特点是透明。它们不能像油彩那样厚涂，而只能涂成半透明的薄层。虽然有不透明的白色水彩，但它只用于特殊的目的。更一般的情况是，纸的白色被当作白色使用，深色区域则通过数层透明淡彩构建起来，这些淡彩能在不变得完全不透明的情况下获得深度的感觉。约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent）的《山溪》（*Mountain Stream*，**7.12**）是我们心目中"标准"的水彩技法的一个完美范例。此画情感自然但有节制，它给人的印象是一次性迅速完成的。纸的白色充当了急流泛起的泡沫，甚至对岸的树荫也保持着半透明的状态。

伊丽莎白·佩顿（Elizabeth Peyton）在这幅画她的朋友托尼在一个旅馆的床上睡觉的样子的水彩画（**7.13**）里让白纸发挥了更大的作用。跳跃的浅色疾笔描绘出白色被单和白色睡衣的轮廓和投下的阴影，而被单和睡衣正是由这轮廓和阴影暗示出来的。佩顿任由颜料滴落（说不定还助其一臂之力），就像雨水顺着窗玻璃淌下——一个适合睡觉的日子。

水　粉

水粉是在水彩中加入不活泼的白色色料而形成的。惰性色料就是制成颜料后变得无色或近乎无色的色料。在水粉中，它的作用是使颜料变得不透明，这意味着，如果未经稀释就使



7.12 约翰·辛格·萨金特：《山溪》。约1912—1914年。纸上水彩和石墨，34.9×53.3厘米。大都会艺术馆，纽约



7.13 伊丽莎白·佩顿:《皮埃尔(托尼)》。2000年。纸上水彩,40.6×50.8厘米。洛伦佐·萨索利·比安基藏品。蒙纽约现代美术馆惠允

用,这些颜料会完全覆盖住底色或其他位于它们之下的颜色。给儿童用的广告颜料基本上都是水粉,但不是美工等级。与水彩一样,水粉可涂成透明的薄层,但这并非它的主要用途。它干得又快又均匀,特别适合画大面积平涂的饱和色块。比方说,像3.15和4.42这样的印度画是用不透明的水彩画的,但这种水彩的配方跟水粉稍有不同。在《丛林》(*The Jungle*,**7.14**)中,立体派画家威弗雷多·兰姆(Wifredo Lam)同时利用了水粉的透明和不透明这两种可能性。在这件有趣的作品中,半人半兽的形象与桑泰里阿教有关,这是一种结合了西非宗教和罗马天主教信仰的加勒比宗教。



7.14 威弗雷多·兰姆:《丛林》。1943年。画布衬底纸上水粉,239.4×229.9厘米。现代艺术博物馆,纽约

丙 烯

20世纪初化学的巨大发展在艺术家的工作室里产生了影响。到了20世纪30年代,化学家们已经知道如何用合成塑胶展色剂制造高效能防水工业涂料。艺术家们几乎是马上就开始试用这些涂料。到了20世纪50年代,化学家们已在这一新技术上取得了许多进展,还将其改造得符合艺术家对耐久性的要求。自从诞生以来,作为西方绘画主要工具的油画颜料第一次遇上

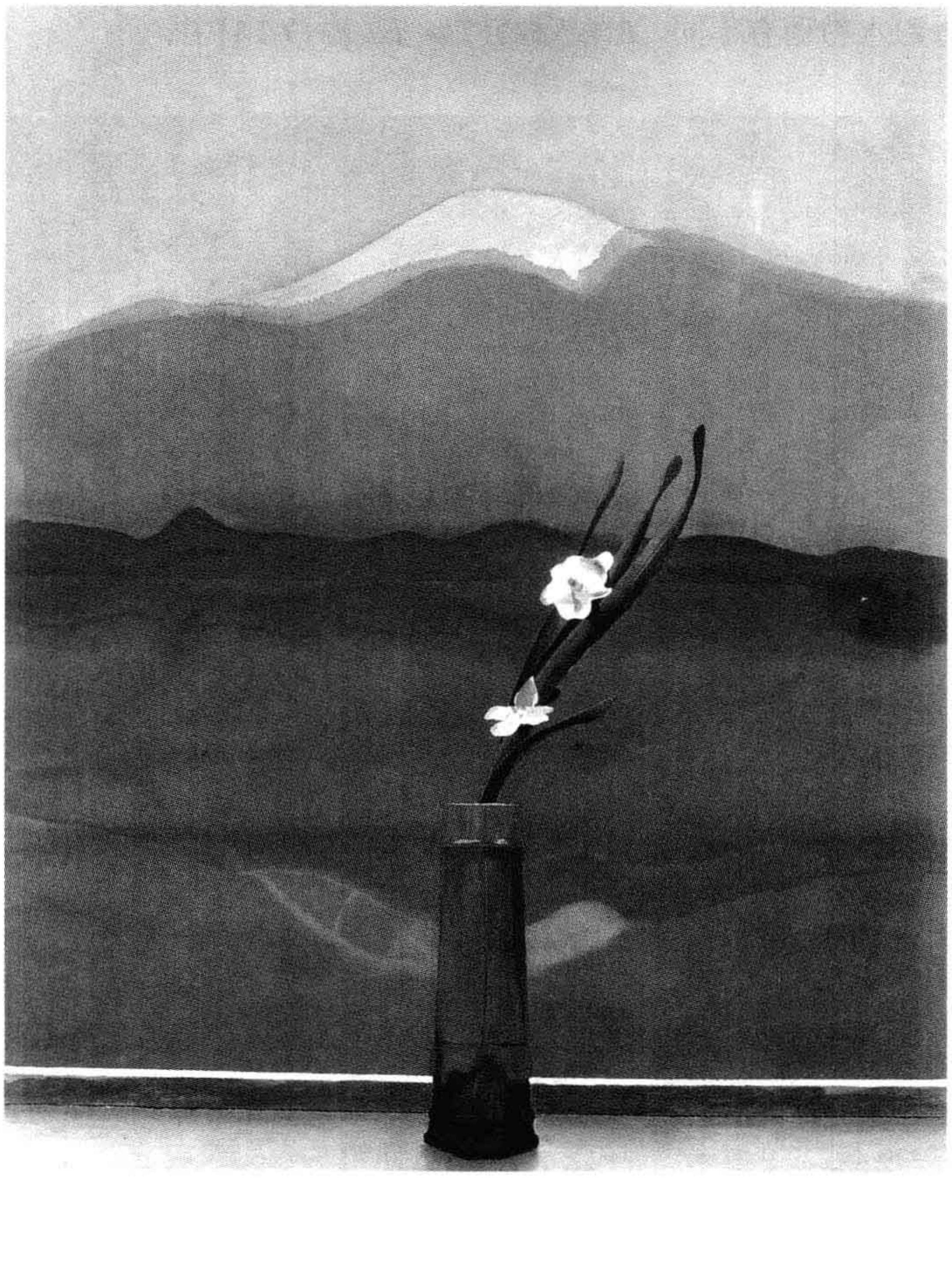
了挑战者。

这些新型合成美工颜料一般被称为丙烯颜料，但更准确的名称应该是聚合颜料。其展色剂是通过乳胶在水中聚合（单分子被连接成长链）的丙烯酸树脂。当丙烯颜料变干时，树脂颗粒会聚合起来，形成一层结实且富有弹性的防水膜。

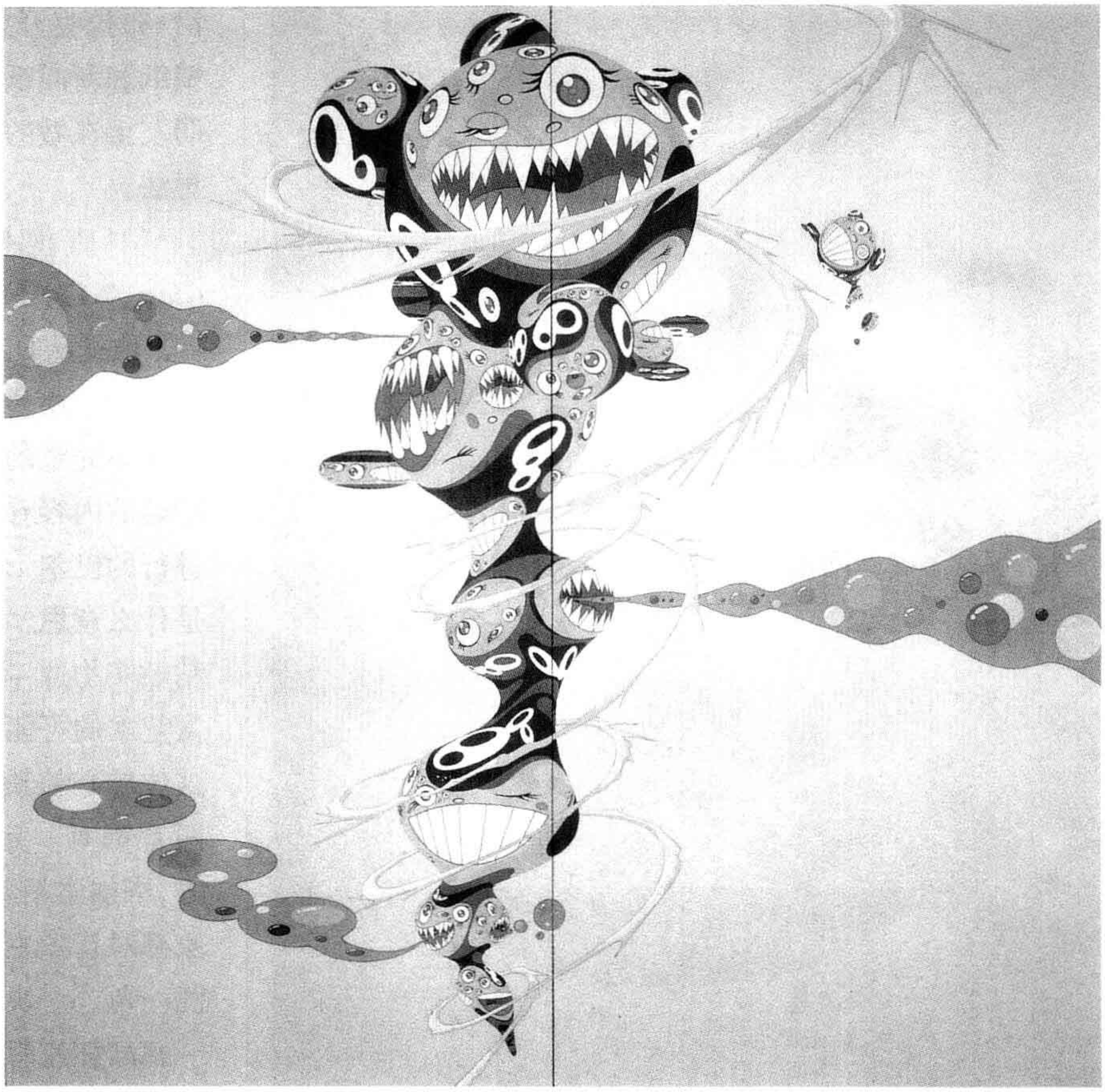
丙烯能模仿油彩、水彩、水粉甚至蛋彩的效果，这取决于它被使用的方式。它既能用于经过或未经处理的画布，也能用在纸和织物上。它既能像油彩那样层层堆积成厚彩，也能像水彩那样经水稀释后涂成半透明薄层。与蛋彩一样，它干得快，而且不易褪色（用丙烯进行创作的艺术家在工作时通常会把画笔搁在水里，因为笔上的颜料如果变干，就极难清除）。

大卫·霍克尼（David Hockney）的《富士山》（*Mount Fuji*，**7.15**）展示了两种迥然不同的丙烯画法。把被稀释成与染料或染色剂一样稠的颜料倒到未打底的白色棉质画布上，待画布吸收一部分颜料后，宁静的蓝色背景和作为远景的那座名山就产生了。前景处的那瓶花和窗台则是用画笔以相当厚重的厚涂笔法画成的。

霍克尼呈现给我们的是一个陶醉的旅游者眼中的日本，其关注的焦点是一处传统的自然美景。但日本本国却产生了一个大异其趣的形象——村上隆（Takashi Murakami）的《叮叮城堡》（*The Castle of Tin Tin*，**7.16**）。村上隆用的是另外一种以丙烯颜料为辅助的技法：喷枪法，即把经过稀释的颜料喷涂在底材表面。在此，喷枪是用来制造没有深度的银色背景的，但这种技法也能画出精细的图像。村上隆的风格和题材均受惠于人气火爆的日本卡通片和长篇动漫电影。但在村上隆的笔下，动漫角色所特有的大眼睛却是从颜色怪异的蘑菇和突变生物的身上瞪视着我们的。村上隆还将自己的作品与他心目中日本人对平面性的传统偏爱，而非西方人对立体感和深度的长期痴迷联系在一起。欲知他的用意，请比较《叮叮城堡》与东州斋写乐（Toshusai Sharaku）为著名演员大谷鬼次（Otani Oniji）画的肖像画（8.4）。



7.15 大卫·霍克尼：《富士山》。1972 年。布上丙烯，152.4×121.9 厘米。大都会艺术馆，纽约



7.16 村上隆:《叮叮城堡》。1998年。木板衬底布上丙烯,3×3米。蒙洛杉矶布卢姆和坡画廊、村上隆/Kaikai Kiki画廊惠允

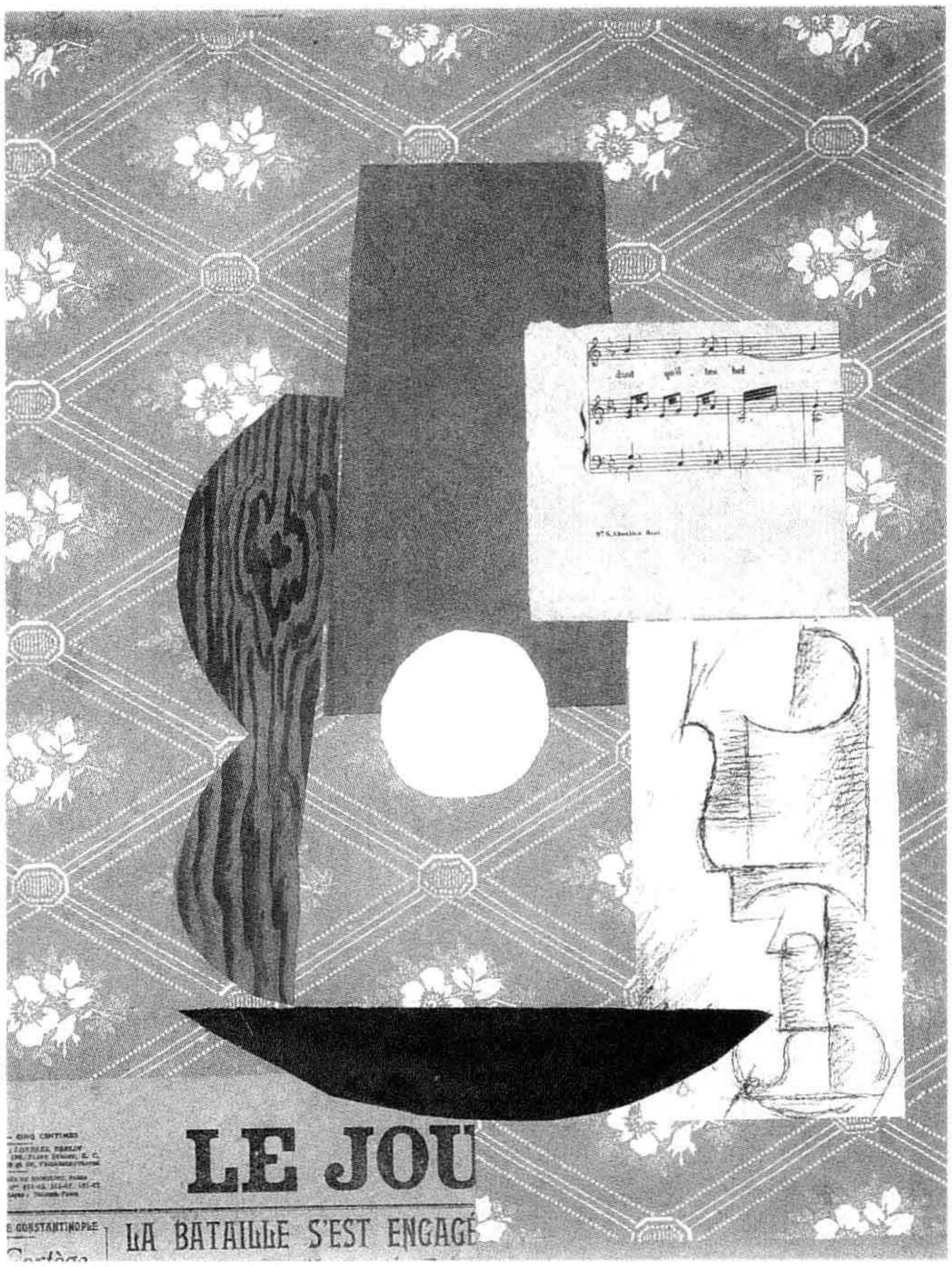
模糊边界

与其他传统媒介一样,绘画被渴望开辟新的探索领域的年轻艺术家推向了新的方向。本章的结尾将考察质疑绘画的边界——绘画与生活之间的边界以及绘画与其他媒介之间的边界——的艺术家们改造绘画实践的两种方式。

拼 贴

在具象绘画中,真实世界的物体通过画家之手化为艺术,在这里,画家创造的是一种写真。这似乎是基本的常识,基本到我们甚至很少细想的程度。但在20世纪初,这个臆断遭受了一次让它一蹶不振的打击,这一严重挫折开启了艺术与生活的崭新关系。在两位杰出艺术家的手中,真实世界的物体未经任何变形就直接进入了艺术。这两位艺术家是巴勃罗·毕加索和乔治·布拉克(Georges Braque),他们开创的这种技法叫拼贴。

"拼贴"是法语,意为"粘贴"。在艺术中,它指的是把纸或布等实物贴在画布或其他底材表面的做法,亦指由此产生的艺术作品。1912年春首次使用此技法的是巴勃罗·毕加索,他把一块有图案的油画布贴在一幅静物画表面。但这个点子一直被搁置到同年的秋天,这时,乔



7.17 巴勃罗·毕加索:《吉他与酒杯》。1912 年。木板拼贴和炭笔,47.9×37.5 厘米。迈克耐艺术馆,圣安东尼奥,得克萨斯

治·布拉克开始在自己的素描中粘贴用壁纸和新闻纸剪的图形。毕加索看到了朋友正在做的事，他领会并采用了这个想法。

《吉他与酒杯》(*Guitar and Wine Glass*,**7.17**)是毕加索最早的拼贴作品之一。他把从日报(法语为"*Le Journal*")上剪下的一小片纸贴在左下角，纸上还有一条不完整的标题"战争已经开始"。从所印的内容看，此标题指的是当时正在进行的巴尔干战争，但毕加索要表达的是什么意思？难道他要为通过在画布上粘贴实物这一当时的骇人听闻之举来丰富艺术的可能性而斗争?或者,这是他与这位雄心勃勃的同事的争锋之战？也许两者都有一定的可能。在画的其他地方,毕加索粘贴了从散页乐谱(两位艺术家都对音乐主题有极大的兴趣）上撕下的一角、一块形似吉他的木纹碎纸片和一幅酒杯速写。所有这些都被贴在一张类似于壁纸的花纹纸上。

在毕加索和布拉克之后，许多艺术家采用了这种通过汇集来源不同的零零碎碎来创作绘画的方法。有一位艺术家对拼贴的运用非常有个性，他就是罗梅尔·比尔敦(Romare Bearden)。用摄影杂志插图的碎片拼合而成的《秘密》(*Mysteries*,**7.18**)是一组再现在北卡罗来纳农村长大的非裔美国人比尔敦所熟知的那种日常生活方式的系列作品中的一幅。在比尔敦的手中,拼贴技法既暗含着非裔美国人的民间传统——绗缝工艺,这也是一种把多个碎片拼合成一个整体的技术(见 12.15);也暗含着另一种起源于非洲的艺术形式——爵士乐的节奏和即兴特点。偏左的那张脸包含了一尊非洲雕像的一部分(嘴和鼻子)。背景里出现了一张火车照片。火车是比尔敦作品中一个反复出现的符号,它象征着外面的世界,尤其是白人的世界。"火车永远是那种能把你带走,也能把你送回原处的东西,"艺术家解释说,"在小镇上,住在火车旁边的都是黑人。"[1]

更晚近的弗雷德·托马塞利(Fred Tomaselli)一直在用诸如《头》(*Head*,**7.19**)这样的作品为拼贴注入新奇的生气。托马塞利以黑色为底,把照片中的花、鸟、昆虫和人体器官的形象集中在一起,构成了一个侧面人头。鼻子的影像都簇拥在鼻子所在部位的周围;嘴的影像则都

---

[1] Sharon F. Patton, *African-American Art* (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 188.



7.18 罗梅尔·比尔敦:《秘密》。1964年。木板拼贴、聚合颜料、铅笔,28.6×36.2厘米。蒙波士顿美术馆惠允

拥向了嘴所应在的位置。一层厚厚的纯松香把贴图糊起来,同时形成了一个平面,艺术家在上面加绘了一些形象,比如背景里的彩色行星和从眼睛里向外长的枝状物,后者就像如饥似渴地伸向宇宙深处寻找养分的根系。与托马塞利的大多数作品一样,《头》再现了神秘主义的幻象和毒品引起的幻觉。在这两种情形中,变异的心灵看到的是日常表象以外的东西。



7.19 弗雷德·托马塞利:《头》。2002年。木板照片拼贴、水粉、丙烯颜料、树脂,27.9×27.9厘米。蒙詹姆斯·科汉画廊惠允

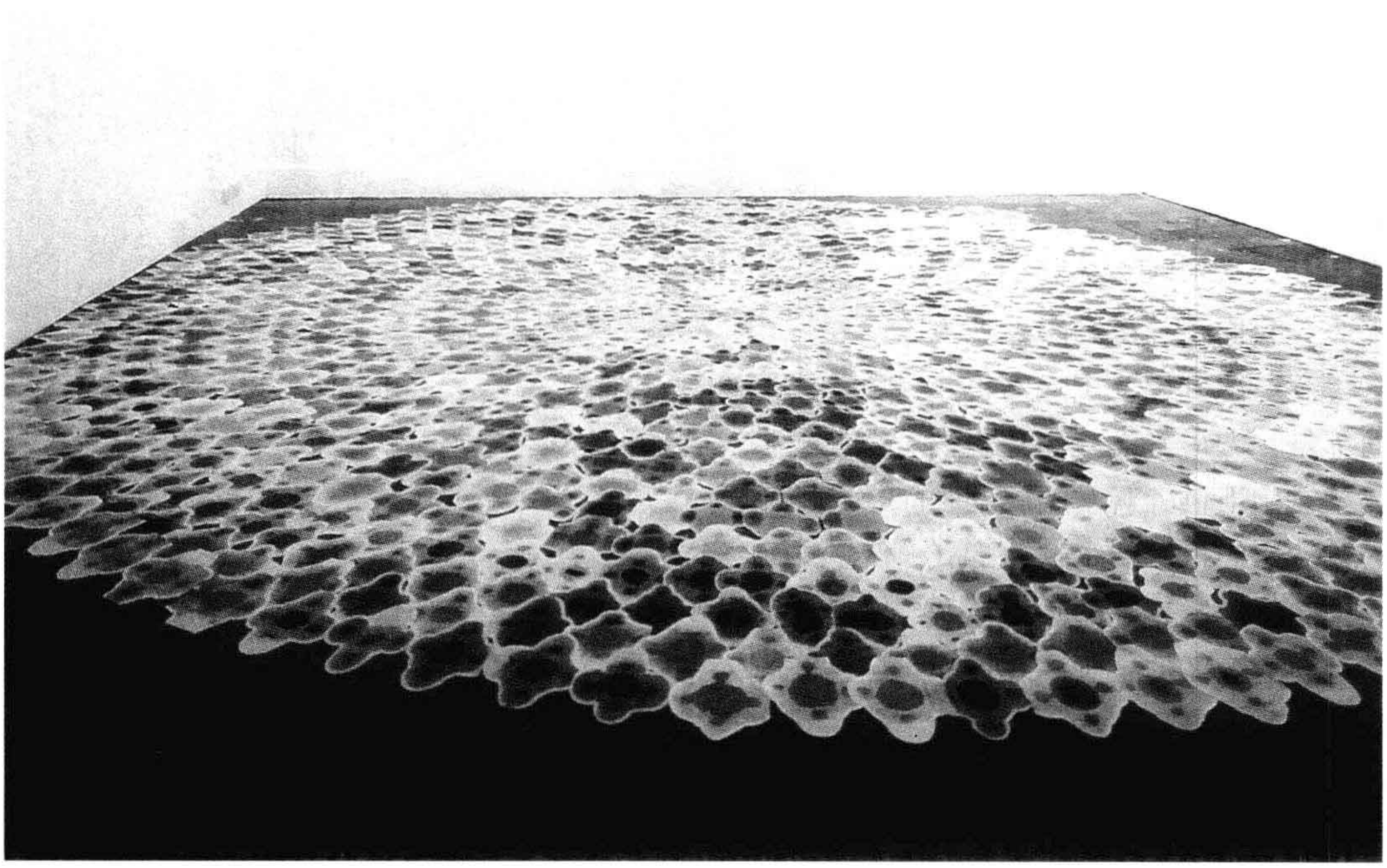
脱离墙面!

无论毕加索、比尔敦和托马塞利的拼贴有多大胆,它们还是没有触及西方绘画的某些传统。比方说,三人的拼贴作品的表面都是长方形平面。而且它们都是预定要挂在墙上供人观赏的轻便物品。当代的艺术家们也扩展了这些形式上的边界,创造出摆脱传统的长方形画框,甚至完全脱离墙面的绘画。我们早先已在本章里看过了一位这样的艺术家伊丽莎白·默里的作品(见7.11),她的画作是由被加工成一定形状的画布组合而成的。

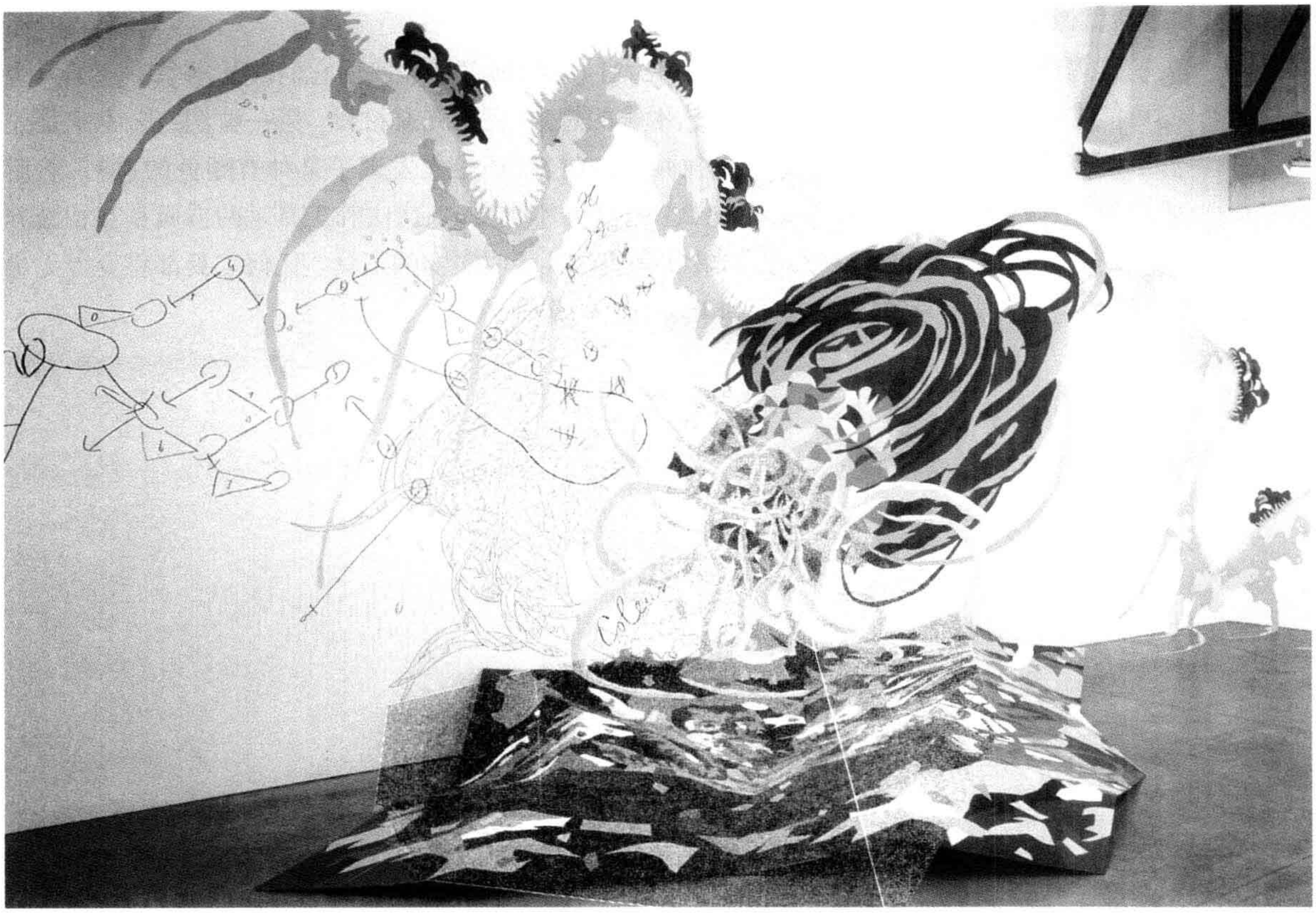
与伊丽莎白·默里一样,波莉·阿普

费尔鲍姆(Polly Apfelbaum)也在单个物体上作画,然后把它们拼在一起。但她最喜欢的底材不是画布或纸,而是白色的人造绒;她所用的颜料不是油彩或水彩,而是织物染料;她不是在墙上,而是在地上排列这些构件的。《大泡泡》(*Big Bubbles*,**7.20**)是一件呈放射状的圆形作品,它由不断重复的单一图形构成。如果希望确定《大泡泡》在艺术领域中的位置,我们可以把它与常用来覆盖清真寺的墙面和天花板的镶嵌画(见 3.3)、与中世纪大教堂的圆形彩色玻璃窗(见 15.23),或与圆形的宇宙示意图曼荼罗(见 5.7)相比较。所有这些艺术形式都反映了想象无限的方式。

阿普费尔鲍姆恐怕不会反对我们从这些角度来考虑《大泡泡》——她曾说过,她总是设法保持作品内容的间接性,以便观众能用自己的经验去理解它。然而,她为作品起的名字常常暗示出她本人的想法。原来,"泡泡"是一个飞天小女警的名字。《飞天小女警》是一个系列动画片,说的是三个正在上幼儿园的可爱的孩子,她们恰好也是超级女英雄。有了这个知识,我们就能把阿普费尔鲍姆的辐射造型看作一个巨大的粉扑。我们还可以把它想象成一朵花或焰火,它赞美了积极的女性人物典范,其中可能包括近来在艺术界取得一席之地的众多女艺术家。出发吧,飞天小女警!



7.20 波莉•阿普费尔鲍姆:《大泡泡》。2001 年。人造天鹅绒、纺织染料;直径约 5.4 米;1040 个独立组件。蒙纽约达梅利奥•特拉斯画廊惠允



7.21 马修·里奇:《父母与子女》。2000年。墙上丙烯标记、泡沫聚氯乙烯板上磁漆;尺寸随安装而变化

波莉·阿普费尔鲍姆刚开始从事艺术时是一个雕塑家。也许正因为这样,批评家们有时把像《大泡泡》这样的作品称为地板雕塑,即使它们与20世纪的非具象绘画传统有极其明显的关联。我们可以把她视为一个在曾经只属于绘画的领土上开疆辟地的雕塑家。我们要说的下一位艺术家马修·里奇(Matthew Ritchie)走的则是一条相反的道路:他最开始是画家,后来涉足原本只属于雕塑的第三维度。里奇的作品会以墙面为起点,但它们可能蔓延到墙边,侵入地板和天花板,甚至产生大量独立的三维成分,比如这件《父母与子女》(*Parents and Children*,**7.21**)。

里奇所选的底子是"辛特拉"牌泡沫聚氯乙烯板,一种又薄又轻、容易切割的塑胶材料。泡沫聚氯乙烯板容易弯曲、成形,所以里奇的作品能像瀑布一般从墙上倾泻而下,弯弯曲曲地落在地面,并继续向外伸展,深入空间。与这件作品一样,他常常直接在墙上画素描或写字,作为绘画部分的补充。里奇的作品是从科学,包括当代研究和理论中的尖端前沿那里获得灵感的视觉史诗。他的构图似乎是按照其自身规律自我生成的,它们像历经千百年形成的水晶那样生长,像代代演进的生物那样进化。在这里,错综复杂的造型像龙或从急漩涡里冒出来的沼泽植物一样打着卷,喷射出分子结构示意图和神秘的方程式。地板上放着一个类似于地形图残片的物体,它的各种颜色像迷彩色或地图上的各个国家一样严格接合。这是不是宇宙"母亲"的"孩子"?曾有人问里奇,他希望观众从他的作品中得到什么启示。他怎么答?

"生活就像它看起来一样复杂。"[1]

这篇简短的概述应该已经阐明，五花八门的绘画工具和使用它们的艺术家带来了无穷的可能性。很难说哪个在先——先有艺术家的想象,还是先有材料。第一位洞穴艺术家是先有了画点什么的冲动,然后再四处寻找画画的材料,还是先发现了某种有颜色的材料,然后才思考把这种物质涂到墙上会发生什么?答案并不重要,但想法和工具这两方面是互相滋养的。任何视觉形象都将无法变现,如果没有能将其变成实物的工具。任何工具都将变得无足轻重,如果没有艺术家的想法——和无法克制的作画冲动。

---

[1] Owen Drolet, "Matthew Ritchie Interview," *Urban Desires*, March/April 1995 (www.desires.com/1.3).

第 8 章

版　画

PRINTS

如果您曾经无意中穿着运动鞋走进屋子，在地上留下一路泥印，您就会理解版画制作的基本原理了。当您踩进泥里时，一些泥会黏在鞋底的凸纹上。当您随后踏上地板时，您体重的压力会把泥从鞋的凸纹转移到地板上，留下鞋印。如果您再走一步，鞋印可能会变浅，因为鞋上的泥减少了。为了踩出一个跟第一个鞋印一样清晰的印子，您必须再踩一次泥。稍加练习，您或许能踩出一行几乎一模一样的鞋印。

用版画制作的语汇来说，运动鞋的鞋底所起的是模版的作用，**模版(matrix)**是在通过印刷把图案转移到承印面如纸之前所用的制图面。用它印出的图像叫印图。您的运动鞋可能并非您亲手所制，但艺术家得自己制作印制版画所用的模版。一块模版可以印出多幅印图，它们几乎全都一模一样，而且每一幅都被认为是一件原创艺术品。由于这个原因，印刷术被称为复数艺术。

随着现代工业印刷技术的发展，我们已逐渐认识到原创的艺术家版画与成批生产的复制品，如本书里的插图或在博物馆商店里买到的明信片之间的区别。在区分原创的艺术家版画和商业复制品时，人们已采用了两条得到广泛认同的原则。

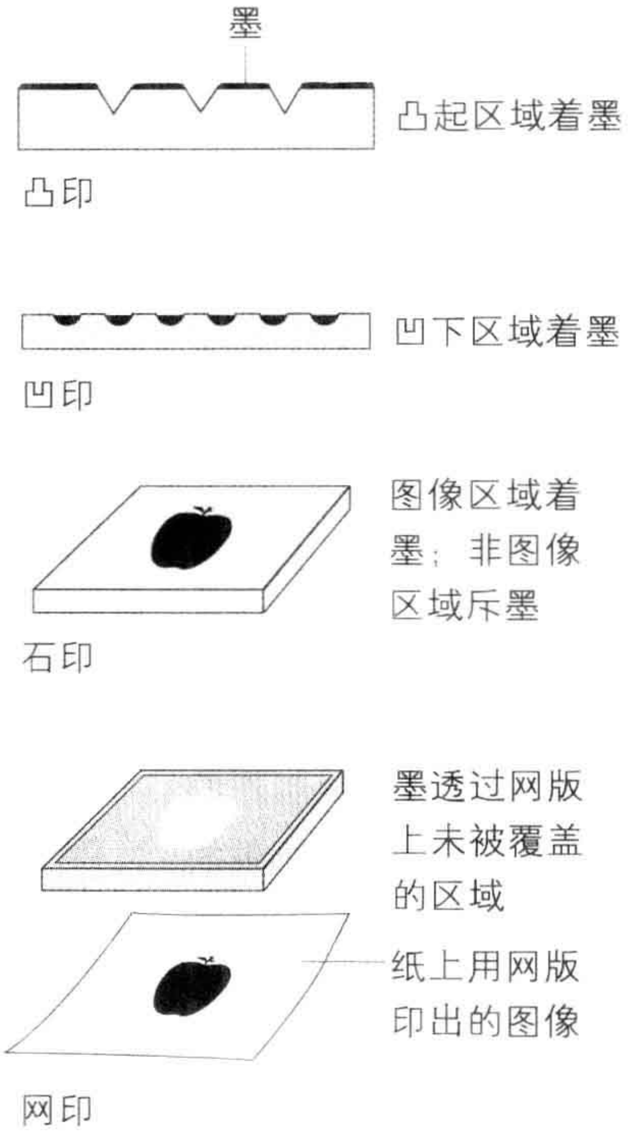
第一条是，艺术家执行或监督了印刷的全过程，并检查了每幅印图的质量。艺术家在每幅他或她认可的印图上签名；被淘汰的印图必须销毁。第二条是，可以对即将印制的印图数量作出公开的限制。这个数量叫**印数(edition)**，它也要由艺术家写在每幅获得认可的印图上，同时还要写上该幅印图在整个印数中的序号。比方说，一幅编号为 10/100 的版画就是一个印数为 100 的限量版的第十幅印图。一旦整个版次已完成印刷、认可、签名、编号的工作，就要将印面作废(在上面画叉号)或销毁，使它再也印不出版画。

不过，在这些规范形成之前，版画的制作已持续了几百年。从一开始，它们就起到了传播视觉信息和把拥有艺术品的乐趣带给大众的作用。

制作艺术版画有四种基本方法——凸印、凹印、石印和网印(**8.1**)。本章将逐一讨论。

凸　印

“凸印”一词形容的是任何一种待印图案从底子上凸起的印刷方法(见 8.1)。想一想橡皮



8.1 四种基本的版画技法

图章。当您查看图章本身时，您会发现“优先投递”或“特快专递”等字样是反过来凸起于衬底之上的。把图章在印泥上按一下，然后把它按在纸上，就会印出正面的字——图章的反像。每一种凸印法都是按照这个一般性原理运作的。

任何可以通过切割形成衬底的物体表面都适用于凸版印刷，但在说到凸版印刷时，我们最常想到的材料是木头。

木 刻

要制作一幅木刻画，艺术家首先需把想要印的图案描在一块木板上，然后把所有不打算印的部分从木板上挖去，使图案凸出来。木板在上墨时，只有凸起的部分着墨。最后，把木板按在纸上，或把纸铺在木板上，摩擦纸面，把墨转移到纸上，形成版画。

现存最古老的木刻画产自中国。这幅868年的佛祖说法图(**8.2**)出现在一本《金刚经》——一种重要的佛典的卷首，这本书是世界上已知最早的印刷书。此图可能是一件复制品，原作则是一幅用毛笔和墨汁、以一种被中国文人比作铁线的均匀细线画的白描图。虽然只有一本存世，但这部经的印数必定相当大，



8.2 《金刚经》卷首。868年。木刻手轴。大英图书馆，伦敦

因为在这个 18 英尺长的卷轴末尾有一篇后记，我们从中得知，承担整个项目费用的是一个名叫王玠的人，他印书是为了“普施”。在这里，中国的两大发明——纸和印刷术被结合在一起。

在欧洲，早在 6 世纪，木板就已被用于纺织品印刷，但直到纸传入欧洲，才能印刷别的东西。在稍后的 15 世纪中叶，印刷机和活字的发明发动了欧洲第一次大规模的“信息革命”。在西方，这是信息第一次得到广泛传播。

当然，有了印刷机，大量印刷图片也变得更加容易了，这些图片多为书籍插图。在印刷机被发明出来不久之后，阿尔布雷希特·丢勒创作了这幅场面恐怖的《启示录四骑士》（*Four Horsemen of the Apocalypse*，**8.3**）。这幅版画是丢勒为《圣经·启示录》作的 14 幅满页插图之一。那时的丢勒还是一个为刚刚起步的事业而奋斗的年轻艺术家。他从事版画是为了赢得更多观众，从而增加自己的收入，而实际上，版画最终使他名利双收。



8.3 阿尔布雷希特·丢勒：《启示录四骑士》，出自《圣经·启示录》组图。约 1497—1498 年。木刻，约 39.7×27.9 厘米。大英博物馆，伦敦

与中国的《金刚经》插画一样，丢勒的木刻画忠实地复制了一幅可能用鹅毛笔和墨水画成的素描。甚至用来塑造体块、表现色调的绵密的排线和交叉排线也被仔细地复制到了木板上。按照当时的通行做法，丢勒可能并不亲自刻版，而是雇了一名熟练的雕刻工来完成他的构思。多么了不起的构思啊！四位骑士在一名天使的激励下，排成一条富于动态的斜线策马疾驰，把惊恐的人类踩在脚下。为首的是头戴王冠的“胜利”，紧随其后的是挥舞着利剑的“战争”，然后是手持配粮天平的“饥荒”，最后是瘟疫死神。在左下角，地狱怪兽张开了大口。

到了 14 世纪，中国在木刻上又前进了一步：用多块版印刷全彩版画。几个世纪后，这项技术传到了日本。18 世纪，它在日本人手中臻于完善，使日本版画蜚声全球。这个时期最让人感兴趣的日本版画家是东州斋写乐，我们已经知道，他总共创作了大约 150 幅版画，这些作品都是在一个突然出现的只持续了 10 个月的活跃期内产生的。东州斋写乐专门画演员的肖像画，这些演员都是以他们扮演过的最有名的角色的面目出现在画中的。东州斋写乐本人也是一个演员，他与同行们同台演出的经历使他对他们无节制而且高度程式化的表演有了独特的理解。他的这幅扮成江户兵卫的大谷鬼次第三代传人的肖像画（**8.4**）让我们看到了一个夸张到了滑稽的地步却浑身洋溢着活力的演员。无疑，甚至是坐在最后一排的观众也能毫无

阿尔布雷希特·丢勒

1471—1528



阿尔布雷希特·丢勒:《28岁自画像》。1500年。木板油画,66.8×49厘米。老美术馆,慕尼黑

阿尔布雷希特·丢勒是第一位在我们看来拥有“现代”眼光的北欧艺术家。与大多数同行不一样的是,他强烈地意识到自己是艺术家而非工匠,而且他在更高的社会阶层中寻求——并且获得了——承认。另外,丢勒似乎明白自己在艺术史中的地位——感觉自己的作品将会对同时代和未来的艺术家产生巨大影响。在这种意识的驱使下,他为作品标上日期,并用独具特色的“AD”这两个字母来签名(在他这幅自画像背景的左方可以看到)——在那个时代,这是一种颇不寻常的做法。

丢勒出生在德国南部城市纽伦堡,是一个金匠的儿子。少年时代,他就跟着父亲学习手艺。15岁时,年轻的阿尔布雷希特被送到时人眼中纽伦堡最重要的画家米夏埃尔·沃尔格穆特(Michael Wolgemut)的工场学习。在跟沃尔格穆特一起住了四年之后,他开始了一次为期四年的北欧漫游。1494年,因为一门安排好的婚事,丢勒的父亲把他召回纽伦堡(这次婚姻似乎并不幸福,而且没有留下子女)。不久,丢勒当上了师傅,开办了自己的工作室。

丢勒创作了大量油画和素描,但他的版画(铜版画、木刻画和蚀刻画)产量才是真的惊人。很多人会说他是人类历史上最伟大的版画家。他的天赋部分来自其融合当时最优秀的南北欧艺术潮流的能力,因为丢勒是一个阅历丰富的人。他曾在1494年到访意大利,又于1505年故地重游。这次重游在艺术上和社交上都大获成功。艺术家得到了许多订件,还享受着威尼斯的画家和有权有势的赞助人的崇高尊敬。一回到德国,丢勒就进入了纽伦堡最重要作家和知识分子的圈子,他似乎不仅是因其艺术,还是因其博学和风趣而受到这个圈子的尊重的。1515年,他被任命为神圣罗马帝国皇帝马克西米利安一世(Maximilian I)的宫廷画师。

在生命的最后几年里,丢勒把大部分时间都花在著书撰文上,他希望通过这些著作来提倡一种科学的油画和素描方法。作为一名生活在文艺复兴时期的艺术家,他痴迷于完美性和美的理想。他曾写道:“我不知道美是什么,虽然它附着在很多东西上面。当我们想要把它拿到作品中来时,却发现难度很大。我们必须从四面八方把它收集到一起,特别是人体的美,我们须从前到后、浑身上下寻找它。仔细地筛查两三百个人,却只能发现不过一两个可用的美的细节,这是常事。因此,如果您想画一幅漂亮的人体,就必须选取某些人的头部,选取另一些人的胸部、手臂、腿、手和脚;而且也要筛查各色人等的所有成员。因为,完美可由众美聚合而成,就像蜂蜜采自百花。”[①]

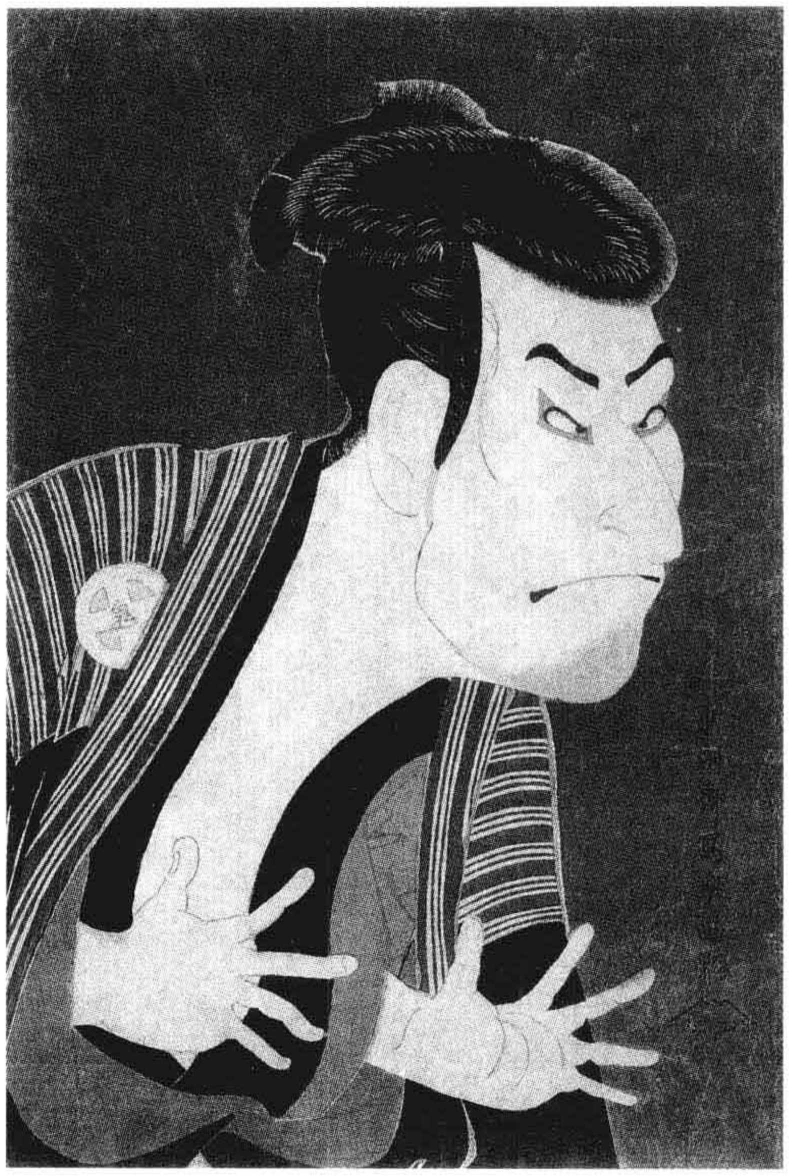
[①] Robert Goldwater and Marco Treves, eds., *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century* (New York: Pantheon, 1972), p. 82.

困难地看懂他的表情！

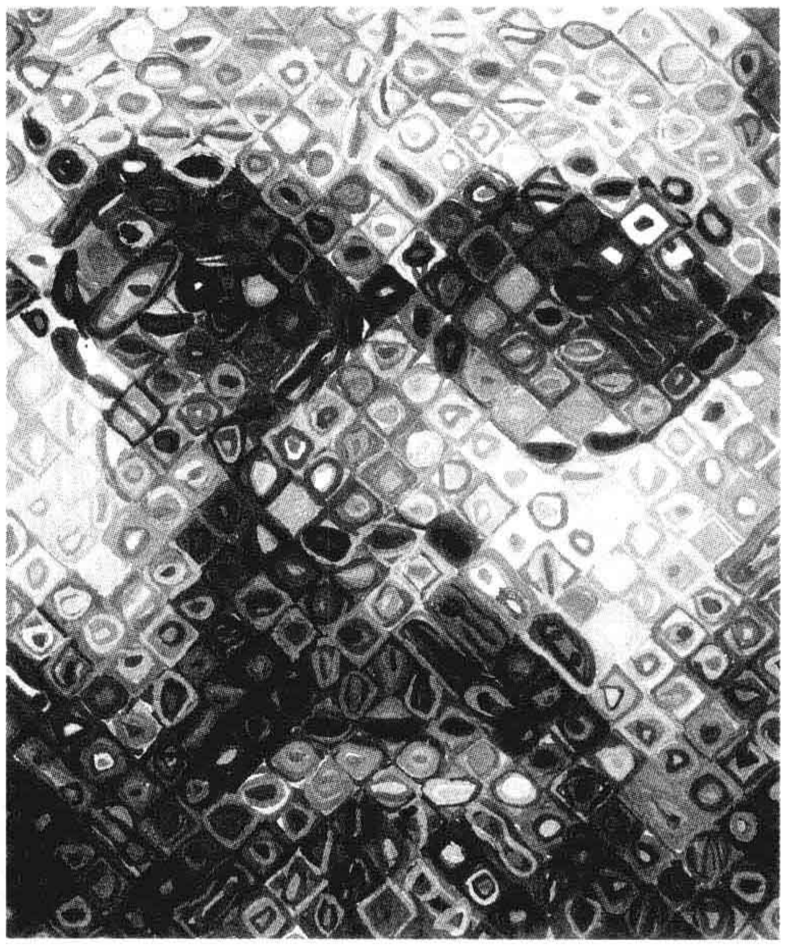
在日本，制作这样的木刻画是一种纯粹的团队行为。艺术家通常受雇于版画的出版商，出版商最终将出售印出的全部版画。主题常常由出版商提出。艺术家用毛笔和墨汁在纸上以“铁线描”勾勒出图样。他的图样在获得认可后，就被转给木雕工。木雕工雕刻出一块木版，这块版名叫主版，它是用来复制图样的。用主版印出一张版画送交艺术家，他对其表示认可，并作出关于上色的注释。雕刻工以主版为参照雕刻一套色版，一种颜色一块版。比方说，一块版只用来印浅蓝色的部分，另一块则用来印深蓝色。刻一整块版，可能只是为了印一个颜色不同的小细节。复杂的版画往往需要多达 20 块刻版。雕刻工还要负责刻版的**套准**(**registration**)，也就是说，他必须核实，它们在印刷时完全对齐，不同颜色之间没有空隙或重叠。

接下来，刻好的这套印版被送交第三位专业人员——印刷工。印刷工会得到关于上色的大体指示，但他们似乎有足够的回旋余地来调整配色，直到他们自己满意为止。他们有时可能会就颜色问题与出版商交换意见，但似乎不会与艺术家商议。他们首先印主版，然后根据一个标准的固定顺序依次印刷各块色版。印好的版画被交给出版商进行销售，与此同时，出版商对这些版画的推销工作也在进行。与西方一样，在日本，木刻画把艺术带到了那些买不起像油画这种单品的人们中间。

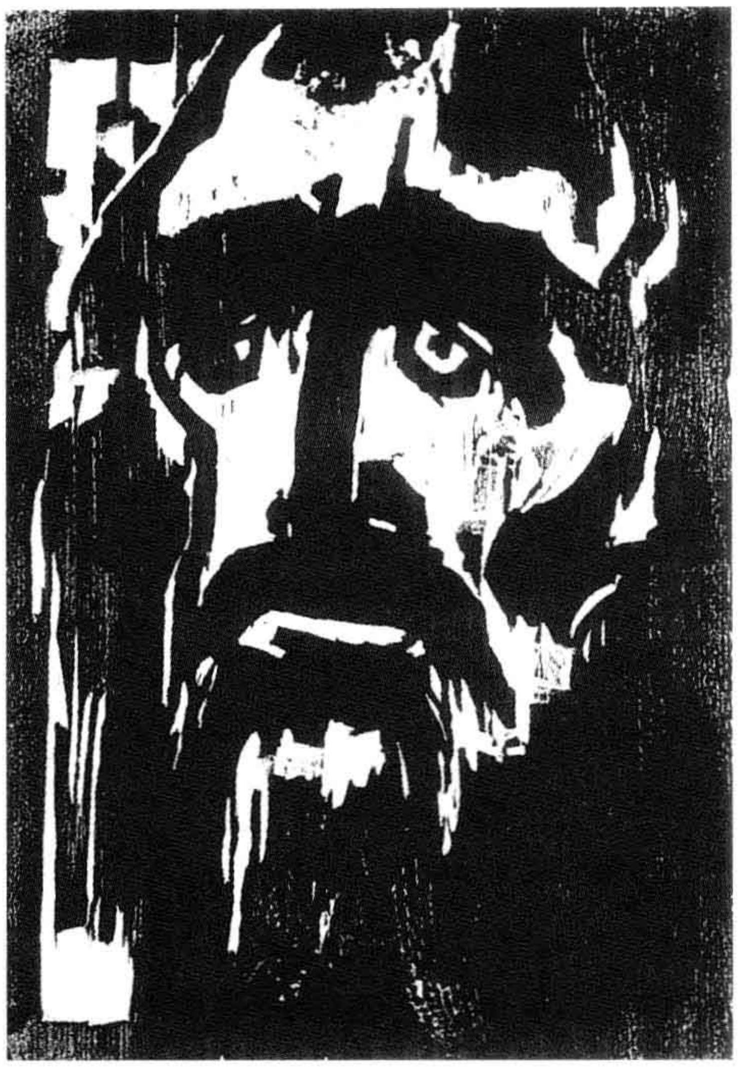
19 世纪下半叶，日本木刻画大量出口到欧洲，它们新颖的设计令众多欧洲艺术家为之着迷。今天，日本木版雕刻师的精湛技艺和专业知识则吸引了来自世界许多地方的艺术家。优秀的日本版画家柴田康行(Yasuyuki Shibata)已把包括查克·克洛斯(Chuck Close，**8.5**)在内的多位美国艺术家的油画作品翻刻成了版画。与传统日本版画的制作过程十分相似的是，柴田康行被克洛斯版画的出版商佩斯印刷公司聘用。柴田康行与艺术家一起分析油画原作，把它所用的颜色分解出来(共 43 种)，然后设计出一种按顺序印刷所有颜色的方案。他为分色印刷刻制了足够多的印版，并用他自己配制的墨手工拓印这些印版。这批限量 60 的版



8.4　东州斋写乐：《扮演江户兵卫的大谷鬼次第三代传人》。1794 年。套色木版画，高 37.5 厘米。芝加哥艺术学院



8.5　查克·克洛斯：《自画像》。2002 年。套色木版画，画面尺寸 57.2×45.1 厘米。蒙艺术家本人和佩斯印刷公司惠允



8.6 埃米尔·诺尔德:《先知》。1912 年。木刻,31.8×22.4 厘米。国家美术馆,华盛顿

画,每一幅都要经过克洛斯的认可、签名和编号,然后由佩斯印刷公司发售。

20 世纪初,发现木刻这种媒介跟自己的风格为绝配的德国表现主义艺术家开创了一种截然不同的方法。一个极好的例子是埃米尔·诺尔德(Emil Nolde)的《先知》(*The Prophet*,**8.6**)。表现主义的艺术意象是不加修饰的,有时粗犷,偶尔触目惊心。木刻能产生刺目的黑白对比,允许疏阔甚至粗简的描图和凿刻,所以尤其贴合这种风格。正如其名称所示,表现主义是富于表现力的,同时也具有冥想、情绪化、不妥协的特点。在所有的版画技法中,木刻为这种表达方式提供了最大的可能性。

受到富于力量和真挚的德国表现主义风格的的影响,世界许多地方的艺术家开始从事木刻创作,他们常把它用于社会和政治目的。一个拥有表现主义木刻画的仰慕者的地方是中国——木刻画的故乡。在木刻画《到前线去!》(*To the Front!*,**8.7**)中,当时 22 岁的胡一川利用了表现主义的粗刻法和富于表现力的直接性,力图把中国人民团结起来抵抗日本侵略者。前景中那个高呼的人被推上前来,紧贴画面,身上的黑白斜条纹如刀砍鞭抽一般。这个人物传达出一种真实的痛苦和紧迫感。

木口木刻

美国艺术家罗克韦尔·肯特(Rockwell Kent)的《全世界无产者,联合起来!》(*Workers of the World, Unite!*,**8.8**)跟《到前线去!》产生在同一个十年之中,戏剧性的构图和强烈的政治意味也是它的特点。但胡一川的版画给人的印象是以鲜明如刀砍的笔画快速刻成的,而罗克韦尔·肯特的版画制作起来似乎需要更多的耐心,因为它是由黑底上无数的白色细线构成的。这些白线是肯特所选择的这种媒介——木口木刻的典型特征。

木口木刻与木刻的差异体现在几个方面。首先,它是刻在木头的横断面上的。想象一下,有一块木板,假设规格为 2×4 英尺,其平滑的纵向板面可用于木刻,但表面有颗粒的横断面则用于木口木刻。与板面不同,在横断面上可以向任意方向雕刻,无需削或凿。雕刻工具在木头上刻出细密的纹路,当上了墨的木版被按压在纸上时,这些未受墨的纹路会产生白线。

在美国,20 世纪 30 年代的标志是大萧条。在这艰难的十年里,许多艺术家同情产业工人及其为了对自己的未来有集体发言权而组织工会的努力。在肯特的画中,面对刺刀迎面而来的威胁,一个孤胆英雄般的工人挥起了铲子。大火营造出灾难的感觉,而在背景里可以看到有一座工厂,这是工人的谋生之地。这件结合了戏剧性的夜间照明效果、普通工人和来路不明的刺刀等因素的作品让人想起戈雅笔下被杀害的西班牙人(见 5.17),但在这里,他们开始





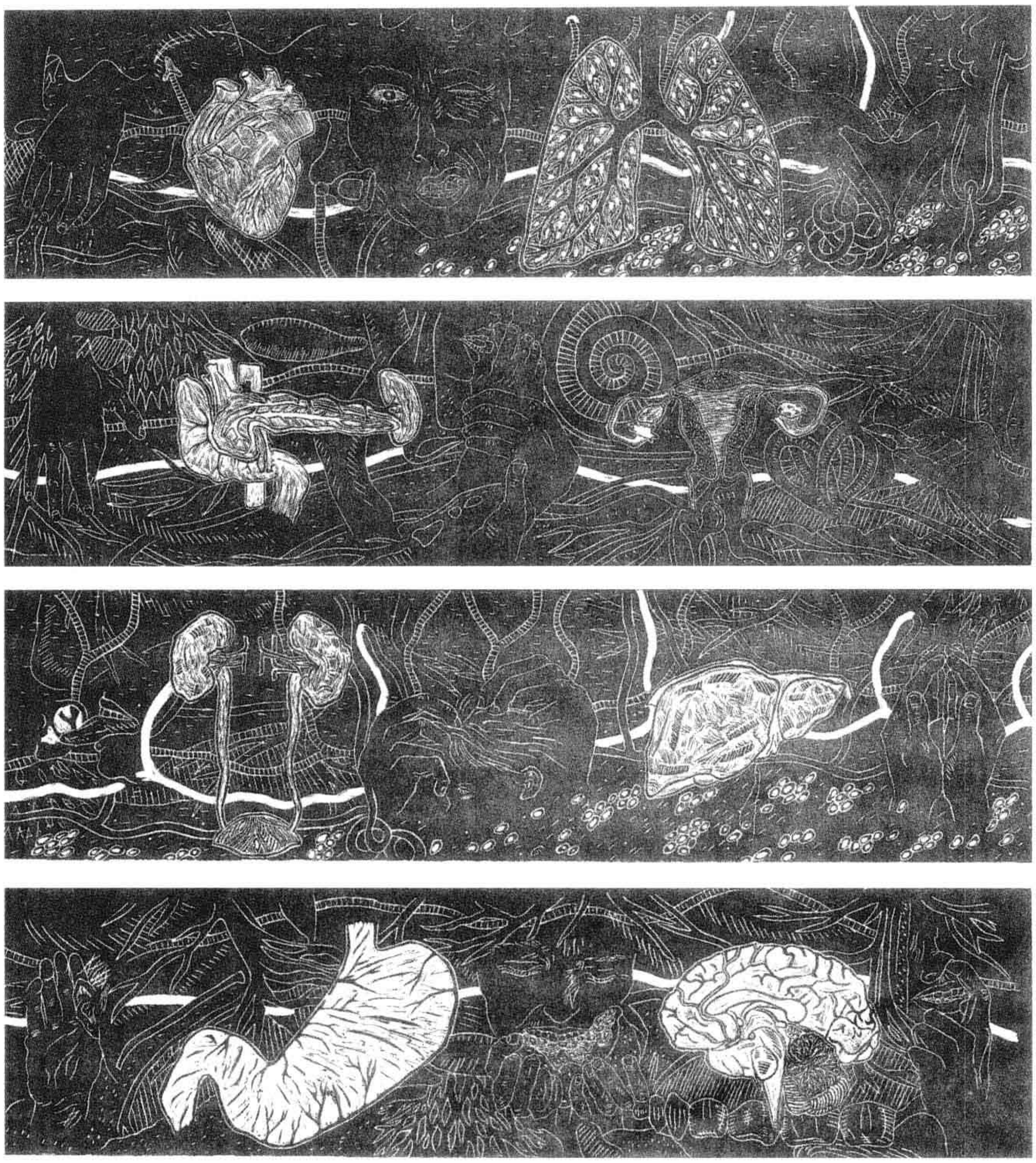
8.7 (左)胡一川:《到前线去!》。1932 年。木刻,23.2×30.5 厘米。鲁迅纪念馆,上海

8.8 (右)罗克韦尔·肯特:《全世界无产者,联合起来!》。1937 年。木口木刻,20.3×15.2 厘米。国会图书馆,华盛顿

还击,拒绝死亡。罗克韦尔·肯特当时是美国最知名、最成功的版画家,这幅版画是他应美国大学版画收藏家协会的委托而创作的。

麻胶版画

亚麻油毡版画,或称麻胶版画,与木刻画非常相似,但亚麻油毡比木头软得多。由于比较柔软,亚麻油毡雕刻起来更加容易,但所能印制的清晰印图的数量却受到了限制,因为在印刷过程中,印版磨损得更快。亚麻油毡表面光滑,所以向任意方向雕刻都一样容易。矛盾的是,亚麻油毡容易雕刻的特点最初却招致了艺术家的避而不用,因为当时普遍的看法是,艺术的一个很重要的组成部分在于展示对不易处理的坚固材料的控制能力。毕竟,连上学的孩子都会在亚麻油毡上刻画。这一偏见及其他类似成见后来逐渐消失。基基·史密斯(Kiki Smith)的《我是怎样知道我活在人世的》(*How I Know I'm Here*,**8.9**)说明,亚麻油毡雕刻起来几乎可以说是流畅自如的。此画看起来仿佛是在黑底上用白线勾描而成的,这是凸印法生来就非常适合表现的一种效果。《我是怎样知道我活在人世的》是对艺术家本人身体内外各部位的详细记录,其中特别突出了五官。它的灵感来自她的朋友和同事、艺术家大卫·沃伊纳罗维奇(David Wojnarowicz,见 22.27)为她拍的照片,大卫·沃伊纳罗维奇死于艾滋病,在 20 世纪 80、90 年代,这种疾病促使许多艺术家开始探索人体主题。



8.9 基基·史密斯:《我是怎样知道我活在人世的》。1985—2000 年。麻胶版画;4 块版,每块 29.5×109.5 厘米。惠特尼美国艺术博物馆,纽约

凹 印

版画制作技法的第二个大类是凹印(源自意大利语"雕刻"),它包括几种互有关联的方法。凹印与凸印完全相反,表现在待印部分低于印版表面。艺术家用锋利的工具或酸液在金属版上制造出下凹的部分——线条或凹槽。在给印版上墨时,墨会流进下凹处。接着,把印版的表面擦干净。当湿纸在压力之下接触到印版时,纸被压进下凹处,图像就会在纸上显现出来。

凹印有五种基本类型:雕版、干刻、网纹刻法、蚀刻和凹版蚀刻。

雕 版

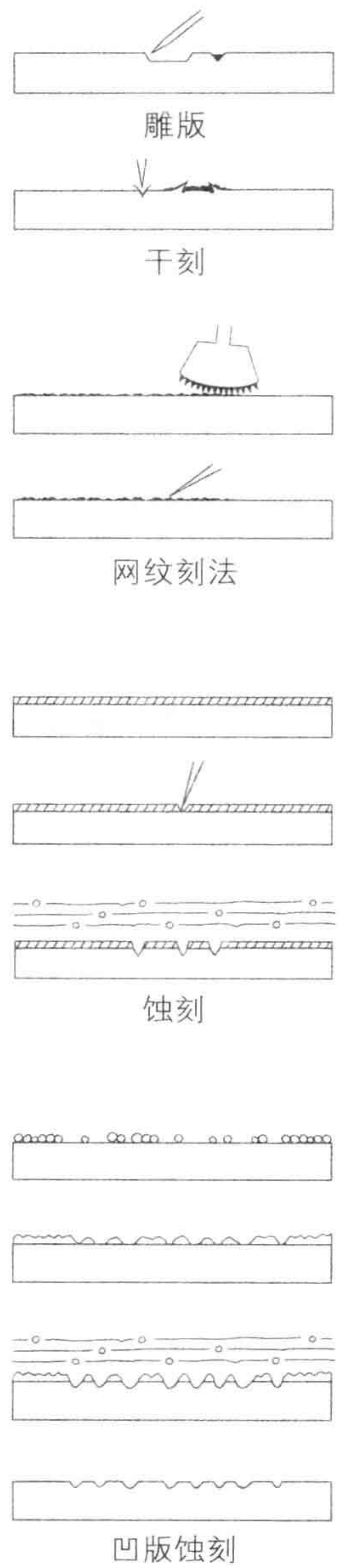
雕版是最古老的凹印技术,它起源于中世纪时期在盔甲及其他金属物品表面用线条雕刻图案的习惯。盔甲制造技术已达到很高的专业水平,距离认识到所刻之线可以填入墨、图

案可以转印到纸上，只有一小步了。

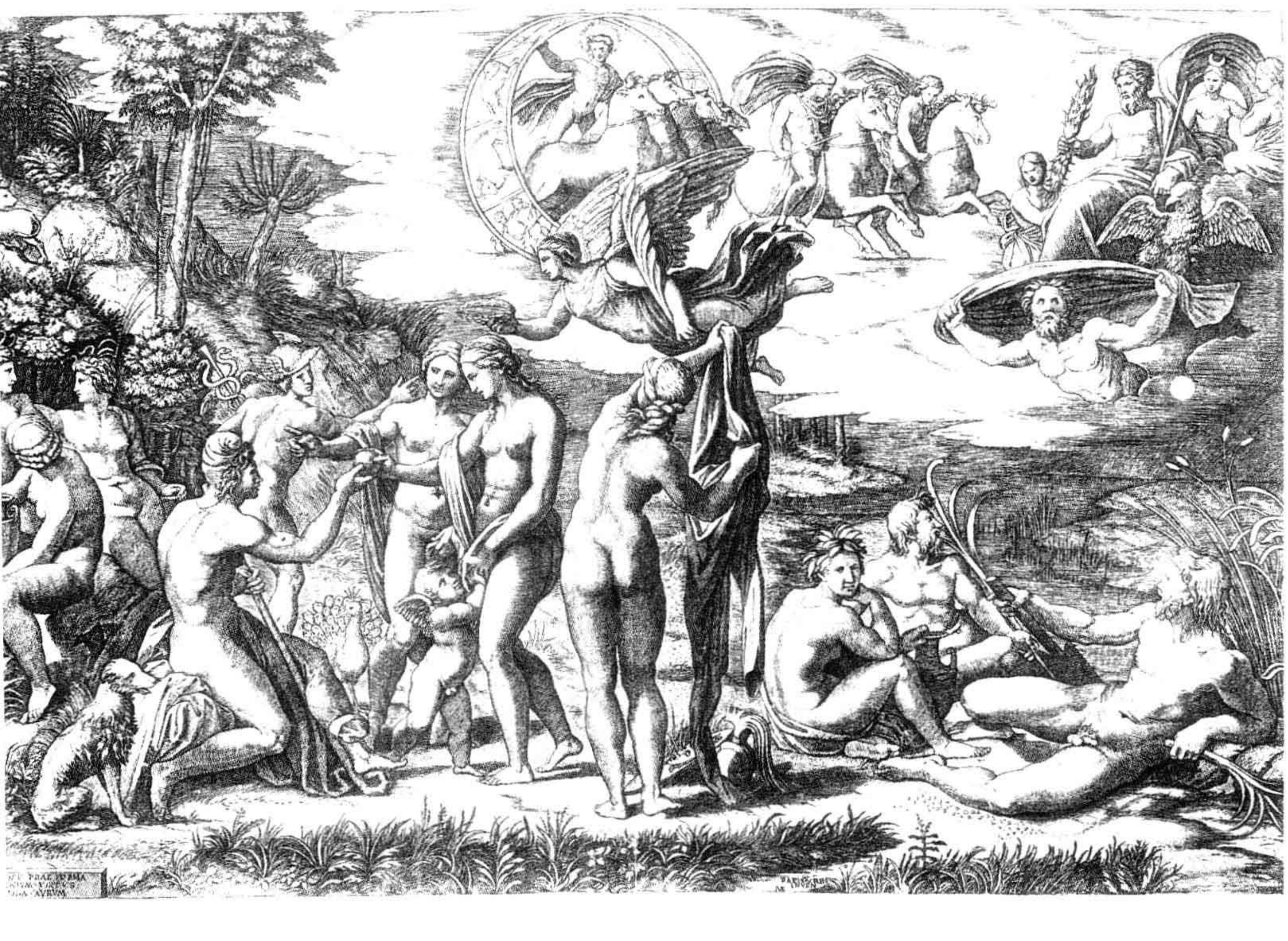
雕版的基本工具是雕刻刀，一种锋利的 V 形器具，它是用来在印版上刻线的（**8.10**）。浅刻形成淡淡的细线，而深凿则产生更粗、颜色更深的线条。在技法和作品的视觉效果方面，雕版都与钢笔和墨水素描关系紧密。看着翻印的图片，我们很难把雕版版画同精细的钢笔素描区分开来。在这两种媒介中，立体感和明暗效果通常都是通过排线、交叉排线或点画获得的。

在 19 世纪石印法和摄影术发明之前，雕版一直是艺术作品复制和传播的主要方式。职业雕版师是杰出的绘图员，他们能为素描、油画、雕塑和建筑制作极其精确的摹本。在文艺复兴时期，逐渐觉醒的对古罗马艺术的兴趣就是由雕版版画来满足的，因为新发现的雕像一出土，就被描下图样，图样随后以雕版法印出，散布到欧洲各地。

最早的专门为雕版创作原创作品的艺术家之一是拉斐尔，他的素描《帕里斯的裁决》（*The Judgment of Paris*，**8.11**）被委托给了马尔坎托尼奥·雷蒙迪（Marcantonio Raimondi）。这幅版画描绘的是一个著名的古希腊神话故事：特洛伊国王普里阿摩斯（Priam）之子帕里斯平息三女神之争。帕里斯位于画面的左方，他正把金苹果授予爱情女神阿佛洛狄忒（Aphrodite）。其他男女诸神聚在四周。作为对这个有利于她的裁决的回报，阿佛洛狄忒允诺让帕里斯得到世界上最美的女人。她送给他的是一位希腊国王的妻子海伦（Helen）。帕里斯把海伦诱拐到特洛伊，从而引发了特洛伊战争。《伊利亚特》（*Iliad*）和



8.10 （上）凹印的印版处理技法



8.11 （左）马尔坎托尼奥·雷蒙迪（仿拉斐尔）：《帕里斯的裁决》。约 1514—1518 年。雕版，印版尺寸 29.2×43.2 厘米。国家图书馆，巴黎

《奥德赛》(*Odyssey*)这两部希腊史诗的灵感就来自这场旷日持久的灾难性战争。

在由雷蒙迪制成雕版版画之后,拉斐尔的作品立即出了名,有了一大批模仿者。它的影响一直持续到19世纪,右下角的三个人物此时稍有变样,出现在一幅引起公愤的油画(见21.4)中。《帕里斯的裁决》展现了雕版特有的优美、清晰的线条,以及细密的排线、交叉排线和点画所能产生的各种色调效果。

干 刻

干刻类似于雕版,只除了它所用的工具是干刻针。艺术家在印版——一般为铜版——上打画稿,几乎跟用铅笔在纸上画素描一样流畅。针在刻版时,会拉起一道毛边,或者说是金属表面纤细的凸起物(见8.10)。毛边会沾上墨,所产生的线条比雕版线条更柔和、更模糊。如果说雕版像精细的钢笔素描,轮廓清晰,线条分明,那么干刻更像用软铅笔或蜡笔画素描,画出的边线会有些微模糊。在《艰难的攀登》(*Hard Climb (Montée Difficile)*,**8.12**)中,路易丝·布儒瓦(Louise Bourgeois)用干刻的纤柔线条来记录她对最小的弟弟皮埃尔(Pierre)的感情。由于一条腿畸形,皮埃尔行走困难。他位于画面的左方,正在奋力爬山。艺术家跟在后面,设法帮助和保护他。就像在梦中才会发生的一样,她用自己瀑布般的长发作为她本人的代表,这头长发还伸展开来,形成一个盖住他们二人的保护篷。

网纹刻法

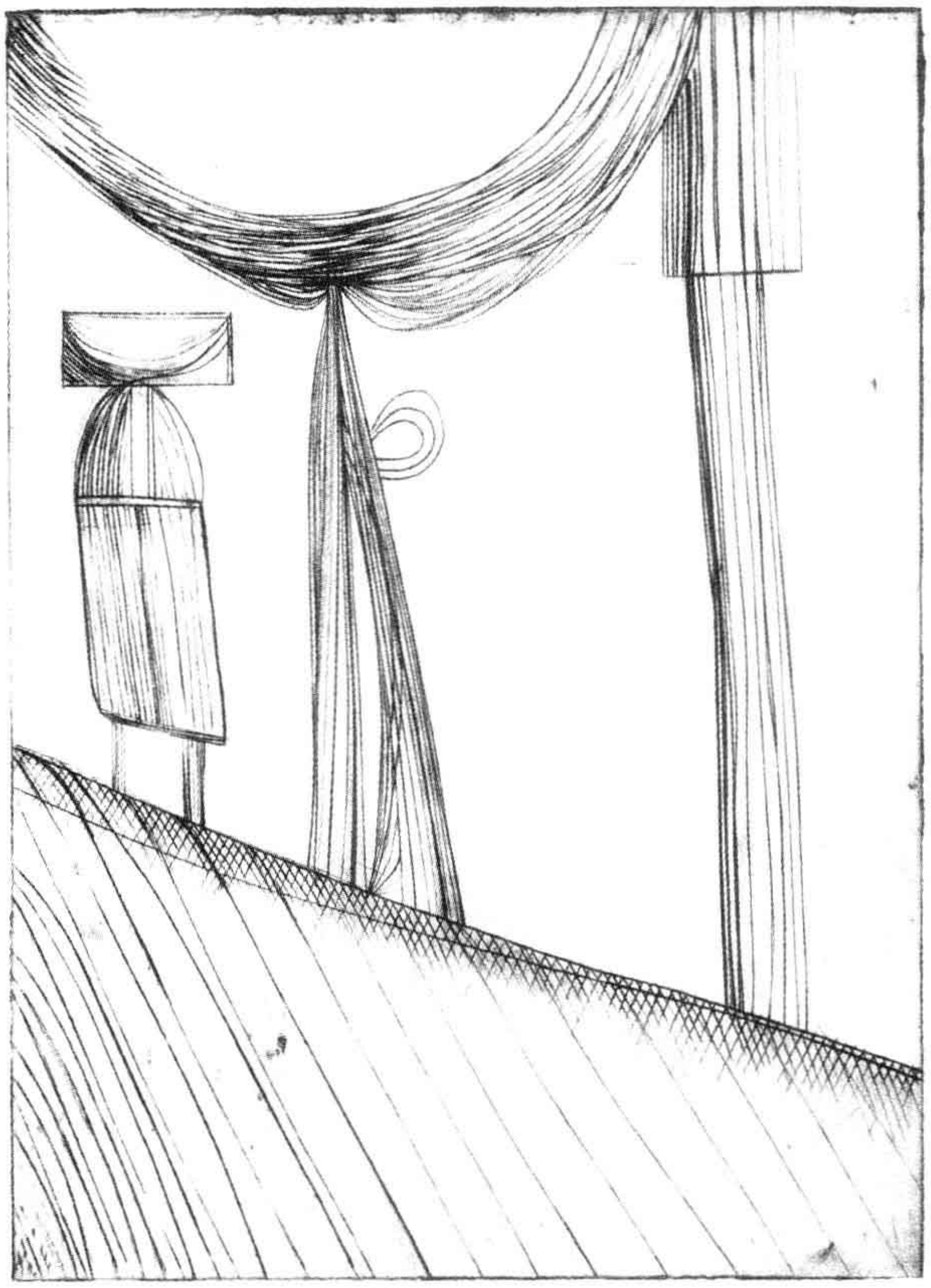
几乎所有主要的版画制作技术都是起源不明的。我们不知道第一个制造出木刻画的人是谁,或者是什么人最早认识到刻在金属表面起装饰作用的线条还能蓄墨,并在受压时印出图案。但我们确切地知道是谁在何时发明了网纹刻法:它是由17世纪一位生活在尼德兰乌得勒支的名叫路德维希·范西根(Ludwig von Siegen)的业余艺术家发明的。1642年,范西根把一幅用他的新技术印出的版画寄给了尼德兰国王,并附上了一封信,信中夸耀道:“没有一个雕版师、没有一个艺术家(无论是哪一种艺术家)能解释或猜出这件作品是怎样做出来的。”[①]在印刷业,网纹刻法的确是一个新生事物,这种方法可以在不用线条的情况下产生层次细腻的色调区域——互相渐变的灰色块。

网纹刻法是一个反向的过程,艺术家在创作时是先深色后浅色。要预备网纹刻法用的印版,艺术家首先要用一种名为篦板的尖利工具把整块版弄糙。如果在这个步骤之后就上墨、印刷,印版就会印出一张全黑的纸,因为每个糙点都会沾上并吸住墨。只有抚平或擦掉这些糙点,使其无法存墨,才能产生更浅的色调。要做到这一点,艺术家必须用磨棒(一种磨光工具)和/或刮刀对部分版面进行再加工,把不平的毛边磨薄(见8.10)。印版上毛边被局部清除的部分将印出中间色调。最浅的色调则由毛边被完全磨平的部分印出。

作为一种以黑白两色复制名画,使之能被广大观众欣赏的方法,网纹刻法一问世就受到了欢迎。虽然比起其他技法,如今它更少地用于原创版画,但它仍是那些希望有一整套完全连续的色调可供其支配的艺术家的首选,尤其当他们创作的是小幅版画时。维扎·塞尔明斯

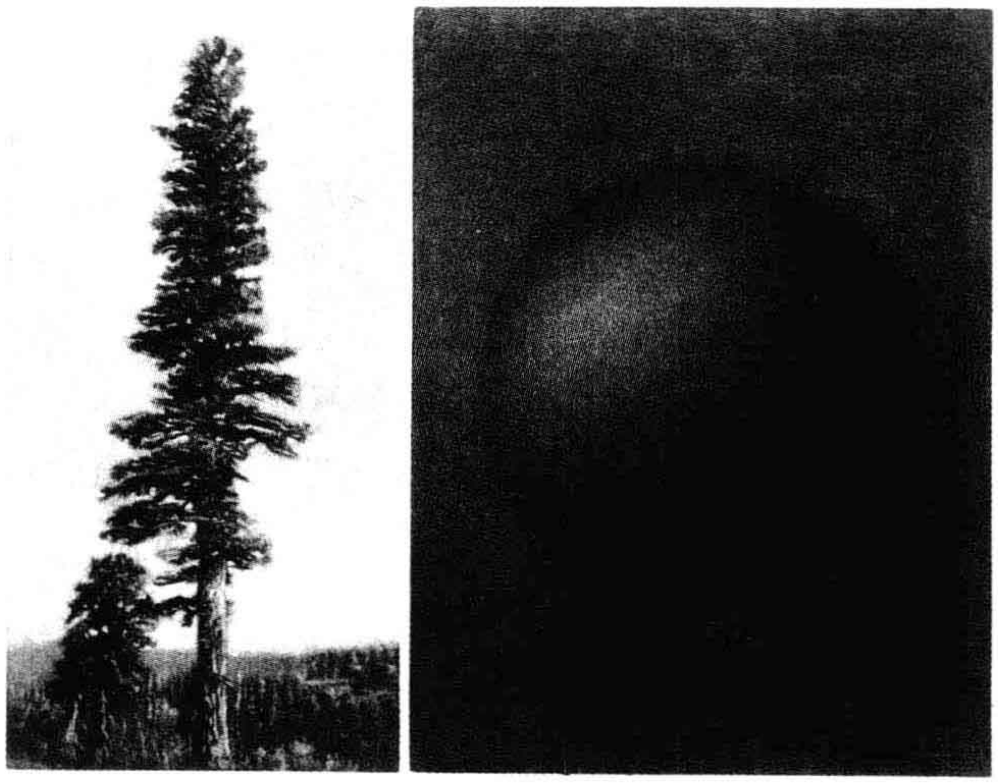
---

① Carol Wax, *The Mezzotint: History and Technique* (New York: H. N. Abrams, 1990), p. 15.



8.12　(左)路易丝·布儒瓦:《艰难的攀登》。1946—1947 年。刻刀和干刻针。国家图书馆,巴黎

8.13　(右)维扎·塞尔明斯:《无题(红杉与月亮)》,出自《风景集》。1985 年。网纹刻法,画面尺寸 18.6×9.7 厘米(左)和 19.1×8.2 厘米(右)。惠特尼美国艺术博物馆,纽约。蒙艺术家本人惠允



(Vija Celmins)的《无题(红杉与月亮)》(*Untitled (Sequoia and Moon)*,**8.13**)把网纹刻法在色调方面的潜能发挥得淋漓尽致。在其他所有凹印技法中,没有一种能产生在用明暗对照法表现右方那个圆球时所需的细腻灰度。

蚀　刻

蚀刻所用的工具是酸液,酸在金属版面上"咬"出线条和凹槽,这很像其他方法中用尖利工具刻出那些凹槽。在制作蚀刻画时,艺术家首先在整块印版上涂上一层名为**防蚀层**(**ground**)的抗酸物质,它是用蜂蜡、沥青及其他材料制成的。接着,艺术家用蚀刻针在涂有防蚀层的印版上描图样。针划开防蚀层,露出待印部分的裸金属面(见 8.10)。然后整块印版被浸入酸液。只有被针暴露出来的版面会被酸腐蚀,而印版的其余部分则完好无损。最后去掉防蚀层,给印版上墨、印刷。蚀刻线不像雕版师的雕刻刀刻出的线条那么清晰、精准,因为酸的腐蚀作用有点不规律。

多产的版画家伦勃朗创作了数百幅蚀刻画。遗憾的是,他用过的许多印版都没有作废或销毁。在他去世很久之后,而且在这些印版严重磨损了很长时间之后,渴望造出更多的"伦勃朗版画"的人们又用这些印版印制了一些版画。这些较晚的印图缺乏清晰度,我们很难看出艺术家想表现的是什么。为了对伦勃朗作为一名蚀刻家的天赋有一个准确的认识,我们必须看那些已知年代更早的印图,比如这幅《基督布道》(*Christ Preaching*,**8.14**)。伦勃朗只用线条,

就把一个由光与影构成的世界呈现在我们眼前。他把所要表现的场景设置在一个城市贫民窟里,这个地点的原型可能是他所熟悉的阿姆斯特丹犹太区。打着赤脚、浑身笼罩在阳光之中的基督正在向聚在他身旁的这一群数量虽少但充满好奇的人们布道。他的注意力在前景中的那个小男孩身上停留了一会儿。这个孩子年纪太小,不懂他所听到的话有多重要。他转过身去,用手指在尘土里胡乱画着。伦勃朗的伟大之处部分在于他能够想象和描绘具有如此深厚的人情味的瞬间。

凹版蚀刻

作为蚀刻法的一个变体,凹版蚀刻是一种获得平面色块——灰色调或中间色调——的方法。在预备印版时,艺术家先把树脂细粉撒在版上。有几种办法可以用来控制树脂在印版表面分布的位置和厚度。接下来要加热印版,使树脂黏在版上。当印版被浸入酸液时,酸会贴着树脂粉的边缘腐蚀掉没有树脂的区域(见 8.10)。比方说,如果树脂粉撒得薄且稀疏,酸液就会腐蚀掉更大的版面,但如果树脂粉很稠密,那么酸液将只能渗入有限的空间。从浅到深的不同色调的产生取决于粉末的密度、印版泡在酸液中的时间长度或酸液的浓度。

因为凹版蚀刻法印出的不是线条,而只是色块,所以它几乎总是要跟一种或更多其他类



8.14 伦勃朗:《基督布道》。约 1652 年。蚀刻,16.5×21.6 厘米。皮尔庞特·摩根图书馆,纽约





8.15　(左)弗朗西斯科·德·戈雅:《至死方休》,出自《狂想集》。1797—1798 年。蚀刻和凹版蚀刻,19.1×13.3 厘米。P. 普鲁泰美术馆,巴黎

8.16　(右)玛丽·卡萨特:《浴女》。1891 年。干刻和凹版蚀刻,36.3×26.7 厘米。国家美术馆,华盛顿

型的凹印技法——干刻、蚀刻或雕版——结合起来。在《至死方休》(*Hasta la Muerte (Until Death)*,**8.15**)中,西班牙艺术家弗朗西斯科·德·戈雅同时使用了凹版蚀刻和蚀刻两种方法。轮廓、头发和五官的黑线是蚀刻的,而深浅不一的灰色则是用凹版蚀刻制作的。色块上的麻麻点点是凹版蚀刻的典型特征。《至死方休》出自一组名为《狂想集》(*Los Caprichos*)的讽刺版画,这个题目的意思是奇思、异想、怪诞、古怪。我们看见一个怪异的老太婆——她在镜中的容貌更加可怕——正在为了她的 75 岁寿宴把自己打扮成滑稽可笑的样子。她脸上的满意表情说明,她没有看到我们和一旁嘲笑她的人们所见的丑陋。戈雅毫不客气地取笑了她的虚荣、少女装束以及她为一朵残败的百合花上色的企图。这幅版画的寓意应该是:“我们看到的自己跟他人看到的不同。”

在她那幅细腻雅致的《浴女》(*Woman Bathing*,**8.16**)中,玛丽·卡萨特(Mary Cassatt)用更为优美的干刻线条来画轮廓。颜色是用凹版蚀刻法印的。凹版蚀刻非常适合表现半透明的纯色块,而且通过它,卡萨特可以把她十分喜爱的日本木刻画的效果搬到这种欧洲的艺术媒介中来。

通过技法组合,凹印艺术家可以获得几乎任何他或她想要的结果。因为艺术家所能达到

的效果从最清晰的线条到最细腻的色块，不一而足，所以比起凸印法，凹印法所能创造的艺术意象要丰富得多。不过，我们现在要探讨的是版画制作中一个效果更加灵活的分支。

石　印

与网纹刻法一样，石印的存在要归功于一位发明人：一个名叫阿洛伊斯·塞内费尔德(Alois Senefelder)的年轻的德国演员和剧作家。18 世纪 90 年代在慕尼黑居住期间，为了找到更廉价的乐谱印制方法，塞内费尔德开始尝试蚀刻法，而传统上，乐谱都是用雕版法印刷的。由于太穷，无法投入大笔钱来购买铜板，他就试着在光滑的巴伐利亚石灰石上雕刻。这种石头铺设在慕尼黑的街道两旁，他把它们从街上挖出来，带回自己的工作室。有一天，他正在试验用于石面绘图的材料，他的洗衣妇突然到来。匆忙之中，塞内费尔德把他要洗的衣物的清单写在了石头上，所用的正是他刚刚用蜡、肥皂和灯烟这几样材料制成的混合物。后来，他决定把这块石头浸泡在酸液里。让他高兴的是，他发现自己所写的衣物清单微微凸起于石面之上。这件事为他发明石印法作好了准备。虽然这个类似于凸版的特点最后不再起作用，但石印的基础却已打好。



8.17 克特·珂勒惠支：《死神与母亲》。1934 年。石印，51.1×37.1 厘米。蒙马萨诸塞州剑桥市哈佛大学福格艺术馆惠允

石印是一种**平印**（**planographic**）方法，平印的意思是，印面是平的——不像凸印那样凸起，也不像凹印那样下凹。它的基础是水油互斥原理。要制作石印版画，艺术家先要用一种油性材料——一般为油性石印蜡笔或一种以其德语名“制版墨”为人所知的油墨——在石印石上打画稿。接下来，石印石要经历一系列工序，包括用酸性溶液进行处理，酸液能起到固定画稿（把它黏在石面上，以免它被擦糊），使之作好印刷准备的作用。为了印刷图样，印刷工要用水把石印石打湿，水会渗入没有被油脂覆盖的区域。石头在上墨时，油墨会黏附在有油脂的图样区，而不会溶于吸了水的背景区。尽管石灰石仍然是在创作艺术版画时优先选择的版材，但石印版画也能用锌板或铝板来制作。

对艺术家而言，石印是最直接、最不费力的版画形式，因为他们用石印蜡笔在石印石上描图，可以像用普通蜡笔在纸上作画一样自由。不过，印刷之前石印

克特·珂勒惠支

1867—1945



克特·珂勒惠支:《手撑在前额上的自画像》。1910 年。蚀刻,15.2×13.7 厘米。版画、素描和摄影馆,国家艺术收藏馆,德累斯顿

在一个"艺术家"这个词通常指的是油画家或雕塑家的时代, 珂勒惠支的大部分作品却是版画和素描。在一个鲜艳甚至强烈的色彩占据着艺术世界的时代,珂勒惠支却专注于黑与白。在一个几乎所有的艺术家都是男人的时代,珂勒惠支却是一位女性——这是她的胜利——一位以妇女的特殊关切为生活和艺术焦点的女性。这些因素合在一起,必定会让一个二流艺术家变得湮没无闻,但它们无法埋没一个拥有像珂勒惠支那样的过人天赋和强烈个性的艺术家。

克特·施密特(Käthe Schmidt)出生在加里宁格勒(当时属于普鲁士 *,现在是俄罗斯的一部分),是一个在知识界很活跃的中产阶级家庭的第二个孩子。她的父母非常开明, 他们鼓励每个子女积极参加政治和社会运动,培养自己的才干——就克特而言,是画画的才能。在柏林和慕尼黑,克特接受了那时妇女所能得到的最好的艺术教育。1891 年,在订婚七年之后,她嫁给了卡尔·珂勒惠支(Karl Kollwitz),这位外科医生似乎同样支持妻子的事业。夫妇二人在柏林安顿下来,开办了一家诊所兼画室,而且一开就是 50 年。

在学生时代,珂勒惠支的兴趣就已逐渐放到线条上,而且最终认识到,她的天份在素描上。当她"突然发觉自己根本不是当油画家的料"[1]时,她所受过的正统艺术教育必定加大了这一打击的分量。于是,她转而专攻素描和版画——早先是蚀刻画和木刻画,视力减退后则是石印版画。

五大主题支配着珂勒惠支的艺术:艺术家本人,出现在大量自画像和以她为模特的画像中;母亲与子女的关系;工人阶级的苦难,一般通过妇女的困境来体现;战争无法形容的残酷;死亡本身。作为一名社会主义者,珂勒惠支强烈地同情工人阶级的痛苦;作为一个母亲,她支持妇女为保护孩子而进行的斗争。

珂勒惠支生了两个儿子——1892 年的汉斯(Hans)和 1896 年的彼得(Peter)。她后半生遭受到的诸多不幸是从 1914 年开始的,那一年,彼得在第一次世界大战中阵亡。同样名叫彼得的爱孙也先于她战死于第二次世界大战。在这两次丧亲相隔的近三十年时间里,她从未中断过她高产的创作,但死亡也一直萦绕在她心头。

很少有艺术家能够如此动人地描述自己为了达到某一目标而进行的努力,以及因达不到目标而无法摆脱的挫折感。就珂勒惠支来说,她的艺术目标大致上都已实现,但情感和政治目标——从来没有:"当我边画边跟着我所画的惊恐的孩子们一起哭泣时,我真的感觉到了自己背负的担子。我认为,我无权逃避作为一名辩护者的责任。我有义务说出人类的疾苦,堆积如山、永无止境的苦难。这是我的使命,但它并不容易完成。人们以为工作能让人得到解脱。……当我在创作关于战争的版画,心里却清楚,战争会继续肆虐下去时,我会安心吗? 当然不会。"[2]

---

* 加里宁格勒在这个时期叫柯尼斯堡。——译注

[1] Martha Kearns, *Käthe Kollwitz: Woman and Artist* (Old Westbury, N. Y.: Feminist Press, 1967), p. 48.

[2] 同上,p. 164.

石的准备和印刷本身是专业化程度很高的技术，所以艺术家通常是在印刷厂里创作石印作品的，而且往往是在印刷工的直接指导之下。

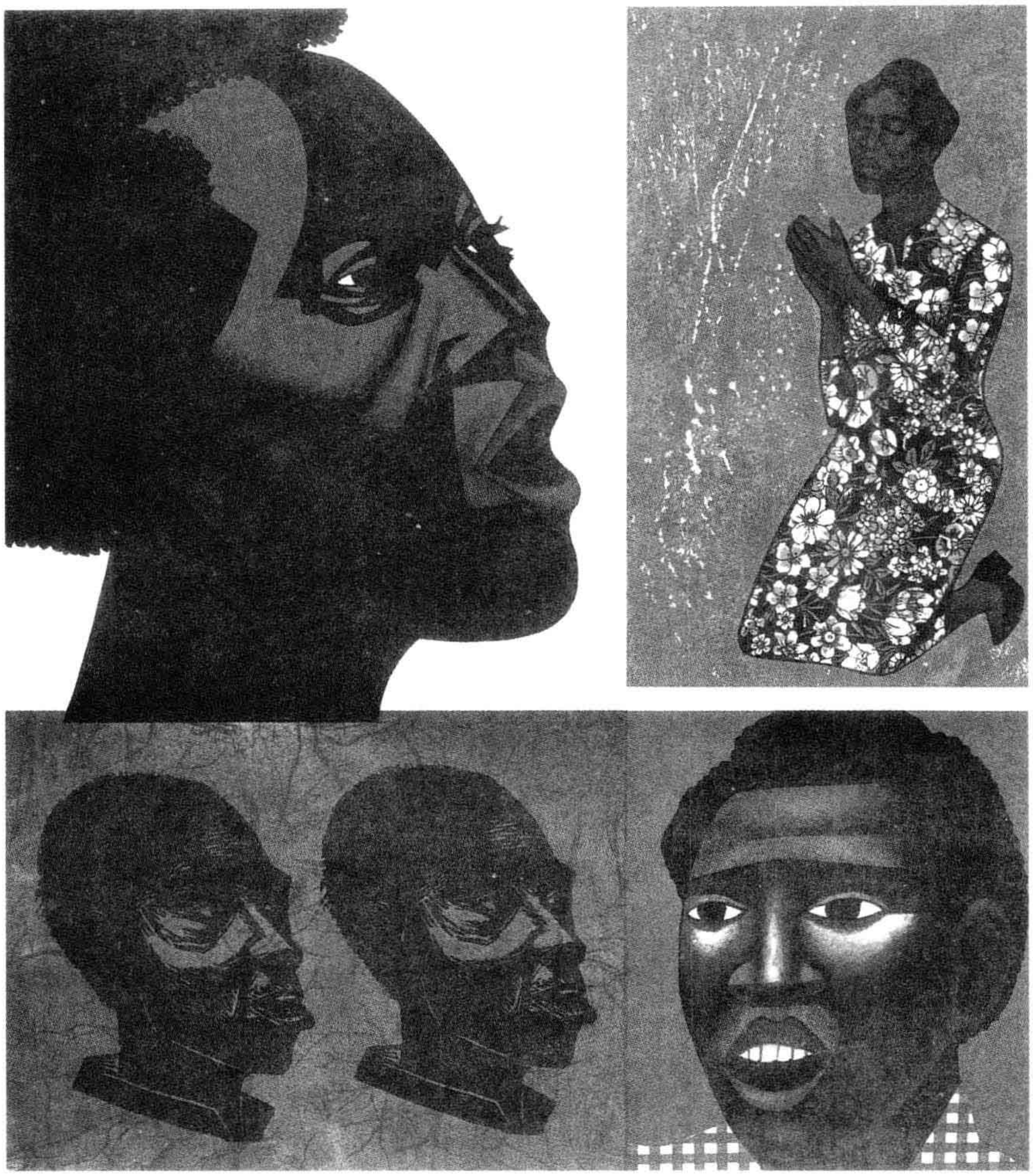
克特·珂勒惠支(Käthe Kollwitz)的《死神与母亲》(*Death and the Mother*,**8.17**)充分说明了石印的直接性。如果您不知道它是一幅版画，您就会很容易把它误认为一幅用蜡笔或炭笔画的纸本素描。《死神与母亲》描绘的是以一种可怕的拥抱姿势紧搂在一起的三个人物。我们只看到了一张脸——女人那惊恐的脸。她把孩子紧贴在胸前，而面目不清的死神正在她身后向她索命。我们知道，这个女人已是死神的囊中之物、无法逃脱；他们的结合极其紧密。珂勒惠支的画似乎很简单，但它所表达的道理却是普遍的：每一个母亲都有保护子女的本能，每一个生命在面对自己必死的命运时都会感到恐惧。

如果使用多块石头，石印法就能复制出全彩图像。在19世纪，它迅速成为艺术品复制的首选方法。比方说，本书就是用石印法印刷的。画家常常会自然而然地喜欢上石印，因为采用这种方法，他们既能用色彩进行创作，也可以用画笔和墨随心所欲地作画。《所罗门》(*Solomon*, **8.18**)表明，马克·夏加尔(Marc Chagall)要让自己的绘画风格适应石印的要求是件多么容易的事。《所罗门》是一组描绘《旧约》故事的石印版画之一，它的基本构成是不定形、不固定的互补色色块，画家用画笔直接在色块上画出黑线，让形象清晰地显现出来。夏加尔艺术生涯中这一时期的许多画用的都是相似的手法，即色彩脱离形式，随意流动。



8.18 马克·夏加尔：《所罗门》，出自《圣经》。1956年。石印，35.2×26厘米。夏加尔博物馆，尼斯，法国

石印是一种异常灵活的媒介，可以获得多种效果。比较一下珂勒惠支好似用炭笔画的线条和图卢兹-劳特累克色彩斑驳的平涂风格(见10.11)与伊丽莎白·卡特利特(Elizabeth Catlett)的《唱着他们的歌》(*Singing Their Songs*, **8.19**)的单调色彩和清晰轮廓，就很容易明白这一点。《唱着他们的歌》出自卡特利特根据玛格丽特·沃克的重要诗作《为了我的人民》中的诗句创作的一



8.19 伊丽莎白·卡特利特:《唱着他们的歌》。1992年。彩色石印,58.4×48.3厘米

组版画。作为非裔美国文学的一部标准性作品,《为了我的人民》通过重复积聚起强大的力量:在一节又一节反复出现的题献中,语调越来越高昂。卡特利特模仿这种手法,按照诗歌中划分诗节的方式,把作品分成四格,每一格都被用来赞美一个不同的群体——唱歌的人们、做祷告的人们、一旁观看的睿智长者和期待未来的年轻人。

网 印

要理解网印的基本原理,您只需想象一下学童用的字母板。字母板是一片薄纸板,上面剪出了字母表上每一个字母的形状。要把字母描到纸上去,您只需把字母板放在纸上,用铅笔或墨水填满这些洞即可。

现代艺术网印的工作原理与之非常相似。网版是一种绷在框子里的、用蚕丝或合成纤维编成的网,很像纱窗(蚕丝是传统用材,所以这种方法常被称为**丝网印刷**[**silkscreen**]或绢印[**serigraphy**]——"绢书")。版画家对照图样,把网版上不打算印的区域覆盖起来,以免墨透过去,其做法是把网眼堵住,所用的堵塞材料一般为某种胶。接下来,把网版放在纸上,墨在



8.20 埃德·鲁沙:《标准石油公司加油站》。1966 年。网印,画面尺寸 26.7×93.8 厘米。现代艺术博物馆,纽约

一种名为刮墨刀的工具的挤压下透过网眼。只有未被覆盖的区域才能过墨,在纸上印出图案(见 8.1)。

要制作彩色网印版画,艺术家须为每种颜色都准备一块网版。比方说,在"蓝色"网上,所有的非蓝色区域都要被覆盖,其他颜色依此类推。相对而言,准备多块彩色网版比较容易,费用也比较低。所以,有 10 种、20 种或更多颜色的绢印版画并不少见。

埃德·鲁沙(Ed Ruscha)的网印作品《标准石油公司加油站》(*Standard Station*,**8.20**)利用的是这一媒介创造大面积的平涂、均匀色块的能力。一般用于印制 T 恤衫和海报这种不起眼的用途的网印完全适合表现路边加油站这类平凡的日常题材。两种颜色的背景是用一种名为双墨印刷法的技术印出的:将两种颜色置于同一块网版上,并精确控制它们的交叉区域。

埃德·鲁沙从学生时代起就一直住在洛杉矶,要理解他的作品,一个方法就是想一想该市以群山为背景的著名的"HOLLYWOOD"(好莱坞)标志那巨大的白色字母。鲁沙的加油站所形成的大角度斜线横跨画面醒目地投出"STANDARD"一词,就像光束把电影片名投影到银幕上。实际上,这个标志本身就像电影院门口的招牌。"标准石油"是第一家也是最著名的一家石油公司的名字。但鲁沙省略了"石油"一词,以便"标准"能呈现出它的其他含义:规范、基准、象征、旗帜。他塑造的这个标准石油公司加油站的形象把美国生活中的两个基本元素巧妙地结合在一起:我们对电影的热爱与我们对汽车的钟情。

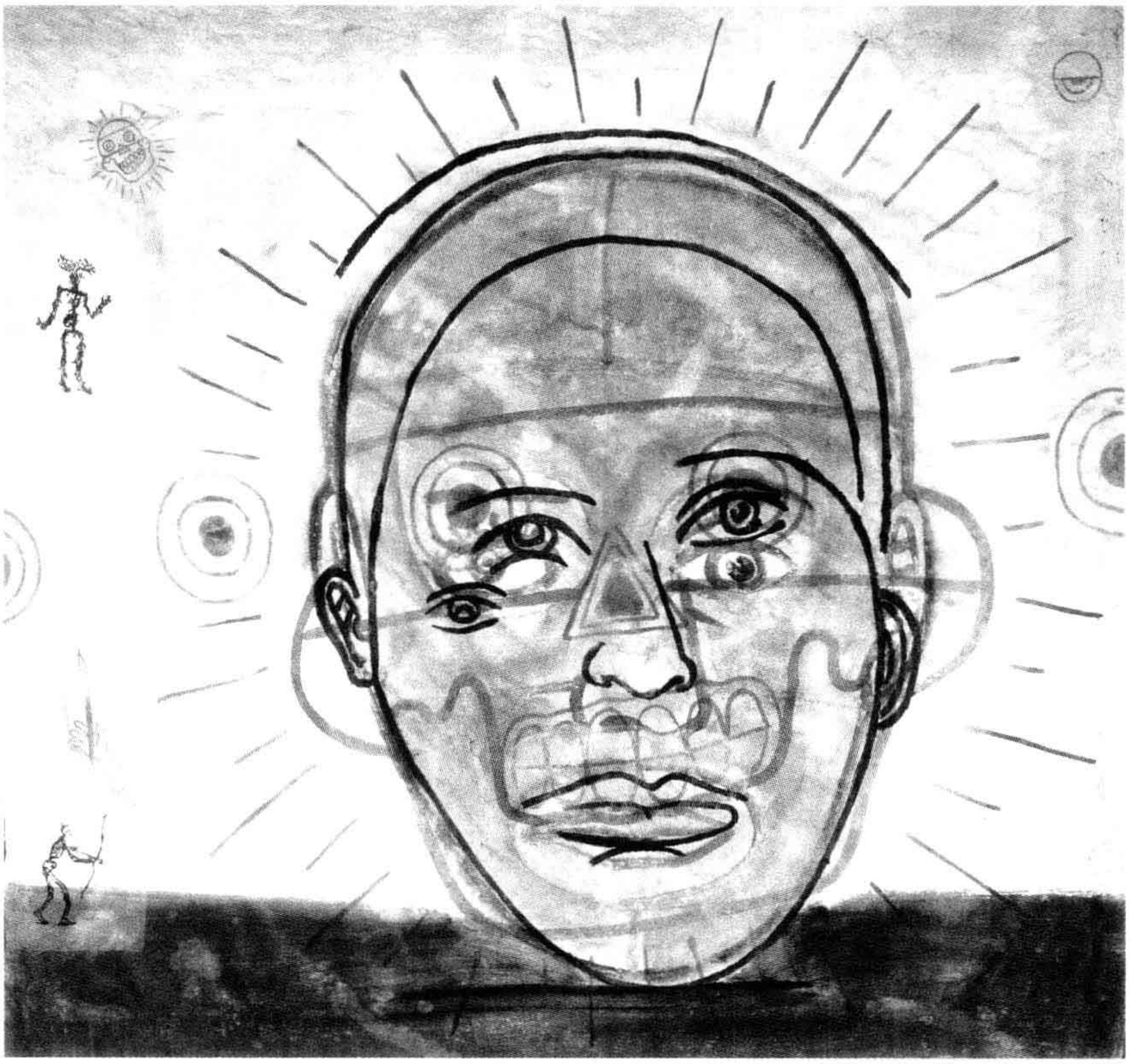
单版画

本章开头说明的那条规律,即版画是一门复数艺术,有一个重大的例外。这个例外就是单版画。像其他任何一种版画一样,单版画也是通过间接法制作的,但正如其前缀"mono"所

暗示的，只有一幅版画产生。制作单版画时，艺术家在金属板或其他光滑的物体表面画图样，所用的多为调稀了的油画颜料。接着，把印版放到印刷机上操作，将图像转印到纸上。或者，艺术家可以只是把一张纸覆盖在印版上，以手摩擦来转印图像。无论是哪种方法，母版都要销毁或改得无法印出与原件完全一样的印图。如果艺术家打算制作一套版画，那么他就必须在印版上多下工夫。

单版画有几个技术优势。它对颜色种类没有限制，在表现线条或色调方面的潜能也是无限的。不会出现逆着纹理雕刻或在坚硬的金属上阴刻时遇到的那些问题。艺术家可以像直接法，如绘画或素描那样自由地创作。但这种媒介并非它看起来的那么简单、直接，因为艺术家不太确定从印刷机里出来的版画会是什么样子。受压之下从非吸收性版面（如金属）转移到吸收性承印面（如纸）之后，颜色可能会混合或化开，轮廓线可能会变模糊。印版上笔触的质感会化为纸上的平板。印版与版画之间的差异可能微小，可能巨大，艺术家会尽可能地控制这些差异，或者努力做到不去在意它们给创作过程带来的偶然因素。

在《人生即梦，终有梦醒之日》（*Life Is a Dream, Then You Wake Up*，**8.21**）中，恩里克·夏戈亚（Enrique Chagoya）把单版画运用得十分巧妙。在创作这幅表现时光流逝的画作时，夏戈亚把多幅单版画重叠在一起。也就是说，他在印版上画出一幅画并印出它。然后，他把印版擦干净，画上另一幅画，把它印在第一幅单版画上面。夏戈亚得将这个程序重复数遍，才能得到最后的成品。在这个过程中，他小心地控制每幅新版画的透明度，以便朦胧的底层图像还能透出来。层层叠叠的图像就像随着年纪的增长，在我们身上积累起来的重重岁月痕迹。对夏



8.21　恩里克·夏戈亚：《人生即梦，终有梦醒之日》。1995 年。单版画，108.3 × 118.4 厘米。史密森美国艺术博物馆，华盛顿

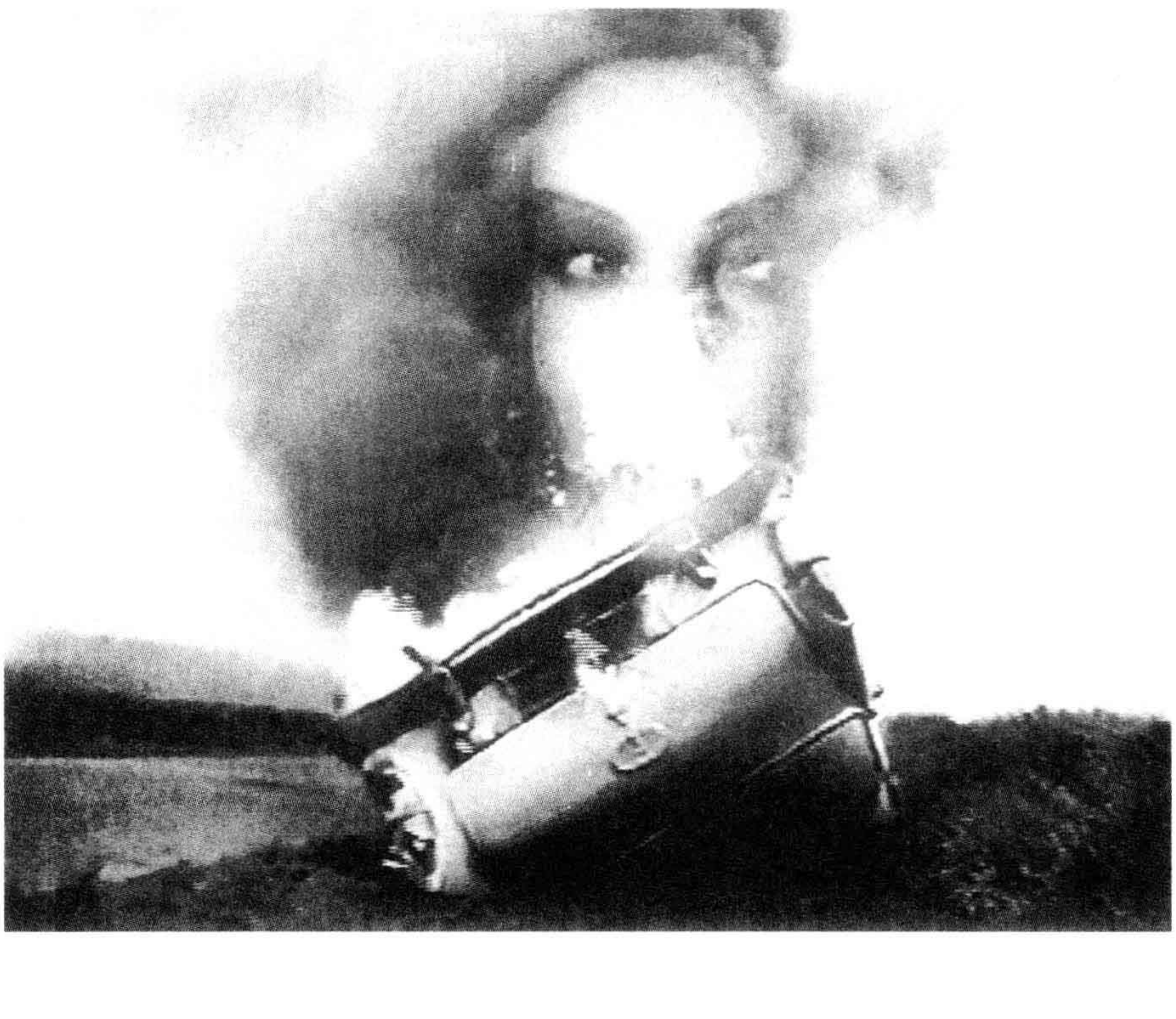
戈亚个人而言,它们也可能反映了多重文化和职业,因为他在墨西哥城长大,后来才迁居加利福尼亚,而且在从事艺术之前,他学的是经济学。

新方向:计算机与版画制作

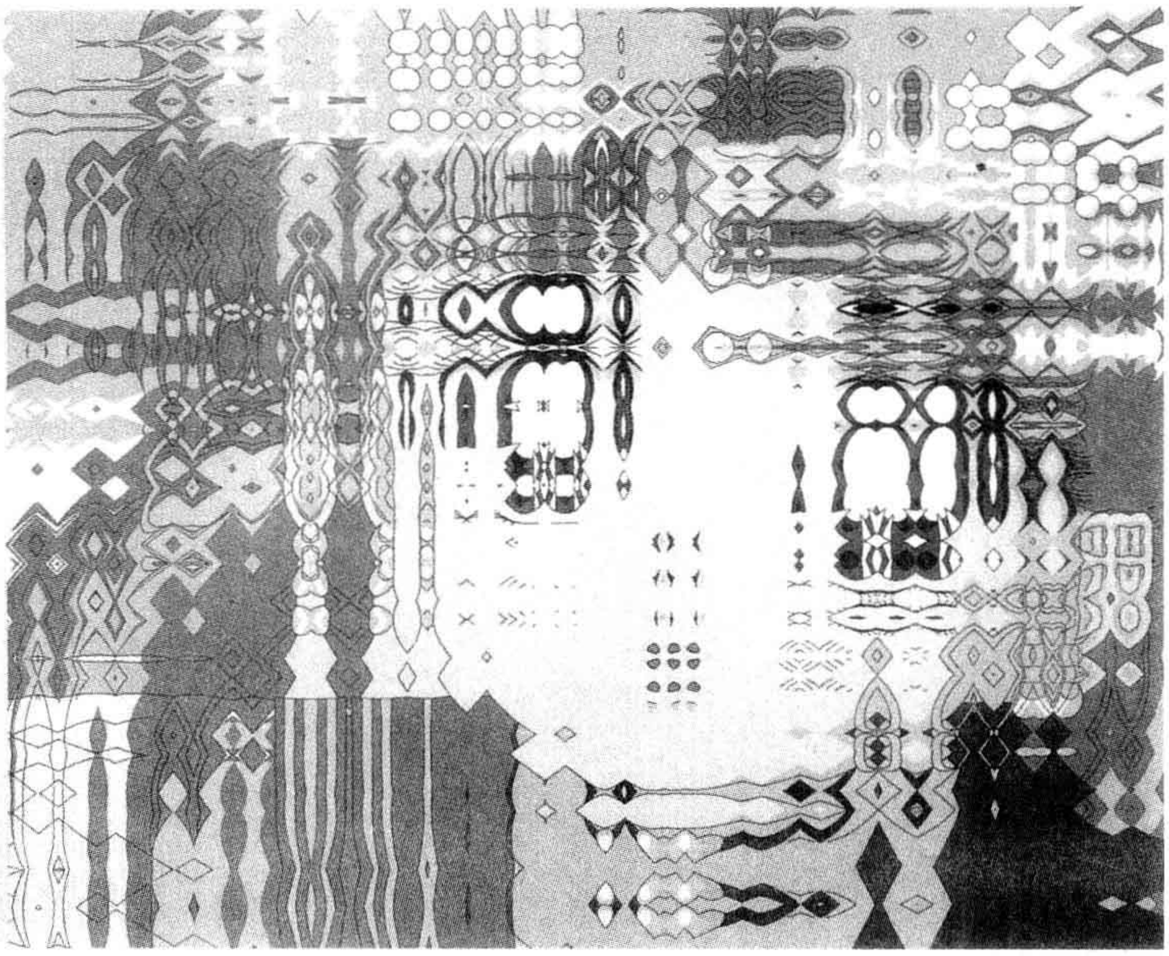
正如本章早些时候所指出的,版画制作和印刷技术实现了欧洲的第一次信息革命。在印刷术发明以前,书籍是以手抄本的形式传播的,每一本手抄本都是独一无二的,但每一本也都有可能因为疲劳或粗心的抄写员造成的错误而出现瑕疵。在版画制作兴起之前,所有的图像也都是绝无仅有的,而且是手工制作的。复制一幅油画(比方说)的唯一办法是照着它再画一幅。

版画制作和印刷把这一切都改变了。木刻画作为插图出现在印刷书里,因为木块可以和活字放在同一块印版上,而且它们可以一起上墨,一起进入印刷机压印。在文艺复兴时期,当兴奋的人们从地下挖掘出古典时代的古罗马文明时,雕版术让相关的视觉信息迅速而准确地传遍了欧洲。

所以,版画制作会与后来的两大信息技术革命,即照相机和计算机结成天然的同盟,就没有什么可奇怪的了。在20世纪,用蚀刻法、石印法和网印法印刷照片的技术被开发出来,而且许多艺术家开始把摄影图像引入自己的版画。计算机轻松地介入了这一过程,艺术家可以用计算机将图像数字化,把它们变成图样的一部分,然后用传统的版画制作技术印出成品。这就是维克托·伯金(Victor Burgin)在创作题为《虚构电影》(*Fiction Film*)的系列版画时采用的方法。在插图中的这幅无题版画(**8.22**)里,一辆翻倒的汽车燃起了烈焰,黑烟之中出现了



8.22 维克托·伯金:《无题》,出自《虚构电影》。1991年。经过电脑处理的图像被印成一幅照相丝网版画,涂上清漆,贴在白纸上;印版尺寸78.4×95.2厘米。蒙艺术家本人惠允



8.23 卡尔·富奇:《狂想涂鸦二号》。2000年。网印,132.1×157.5厘米。蒙纽约罗纳德·费尔德美术馆惠允

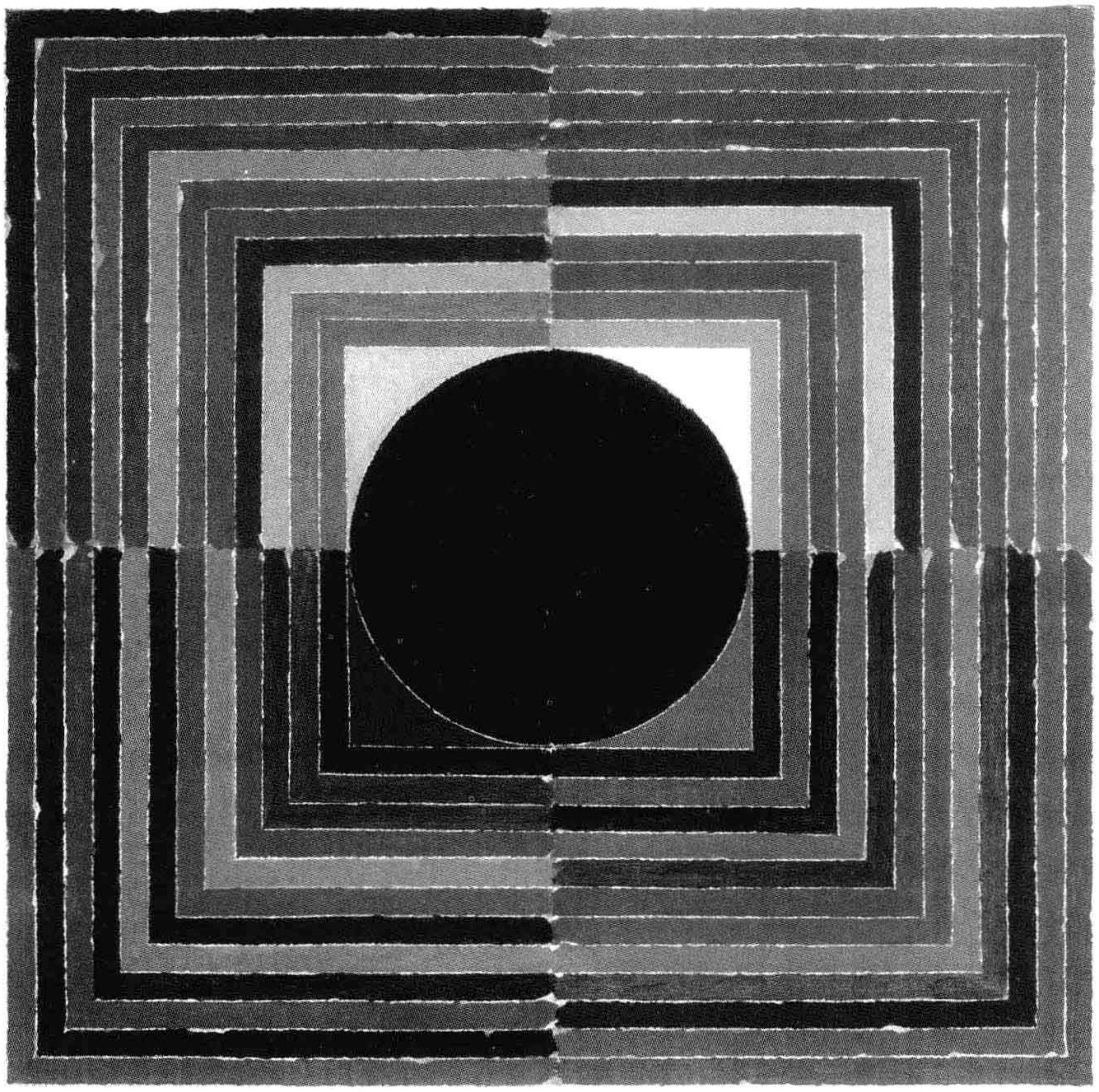
一个漂亮女人的脸。此画自称截取自一部根据法国著名小说《娜底雅》(*Nadja*)拍摄的电影,但实际上,这样一部电影根本不存在。伯金邀请我们想象这样的情景:一部《娜底雅》电影被拍摄出来,却被弄丢了,只有这几个静止的画面保存下来。伯金创作这幅版画,用的是真正的法国老电影剧照和他自己在法国用录像机拍的一组连续镜头。他把这些影像输入一台电脑,在电脑上,他可以自由地组合、处理它们。接着,他把处理的结果印刷成一套只有两种色调的丝网版画,再给它们涂上清漆,使它们的表面像照片一样光滑亮泽。在此,伯金模糊了假象与真实的界线,创造出不是照片的照片,表现了一部不是电影的电影。

和维克托·伯金一样,卡尔·富奇也把摄影图像输入计算机,对它们进行数字化处理,但获得的效果却大相径庭。《狂想涂鸦二号》(*Rhapsody Spray 2*,**8.23**)出自一套以日本动漫角色水手小月亮*的形象为素材的版画。富奇先扫描这个图像,然后用数码手段将其重新加工为一个以和谐的垂直和水平形式以及有节奏地收缩和舒张的菱形为主的结构。他把这个经过加工的形象作为一套以传统工艺制作的、用了四种不同配色的丝网版画的蓝本。水手小月亮是一个有魔力的人物,她可以移形,也会变身。富奇用更加大胆和抽象的方式将她变形,以此来称赞她的神通。

根据传统的定义,版画是用模版制作的。比方说,木刻画或木口木刻画的模版是木板;石印版画的模版是石板。然而,在过去的几年里,一种在计算机的推动下兴起的印刷技术使这个定义变得不那么确定了。这项被称为艾里斯版画或艺术微喷版画的技术已被公认为一种精密的艺术工具,它完全不用模版。

艺术微喷是法语,意思是"喷射",它指的是被广泛连接到家庭或办公电脑上的普通喷墨打印机的一种高端机型。"艾里斯"是一种得到广泛使用的艺术微喷打印机的名称。与所有的喷墨打印机一样,艺术微喷打印机把微小的墨滴喷到纸上,印出图像。但家庭或办公打印机在整个喷墨期间可以快速地连续送纸,而艺术微喷打印机只能装一张纸。纸被固定在滚筒上,当滚筒飞快地转动时,喷嘴把几百万个极小的彩色墨滴喷到它上面。电荷使一些墨滴落到纸上,而其他墨滴则会射偏。大约一个小时以后,图像逐渐成形。

*《美少女战士》中的人物。——译注



8.24 赛义德-海德尔·拉扎:《人权》。2003年。艺术微喷,画面尺寸44.5×44.5厘米。蒙佩斯印刷公司惠允

艾里斯版画很像彩色木刻画或水彩画,比如赛义德-海德尔·拉扎(Sayed-Haider Raza)的《人权》(*Manavadhikar*,**8.24**)。画名是印地语。这个内圆外方的图案让人想起标准的南亚曼荼罗。但是,曼荼罗描绘的是天界的次序关系,而这幅画似乎是用非具象语汇再现了根据社会正义原则建立的人间秩序。

如果您在本章刚开头时对版画制作是一门充满活力的艺术这一点有所怀疑的话,那么到了现在,您大概已经改变了主意。在某些方面,它是一种特别适合当今生活方式的艺术。画家、雕塑家、建筑师——所有这些艺术家都是一次只做一件艺术作品,而且这件作品只存在于一个地点。想看原作的人必须作一次旅行才能办到。但一次印出100份的版画能存在于100个不同的地点,供千万人欣赏。准确地说,版画让几乎每一个人都能拥有艺术世界的一个小小断片。

第 9 章

摄影机艺术与计算机艺术

CAMERA AND COMPUTER ARTS

在艺术领域里，照相机和计算机是不久前才诞生的。已知最早的线描和彩绘图像出现在石器时代，现存最早版画的历史也大大超过一千年，而用照相机拍摄或在电脑上制作的图像则完全属于我们身处的现代时期。

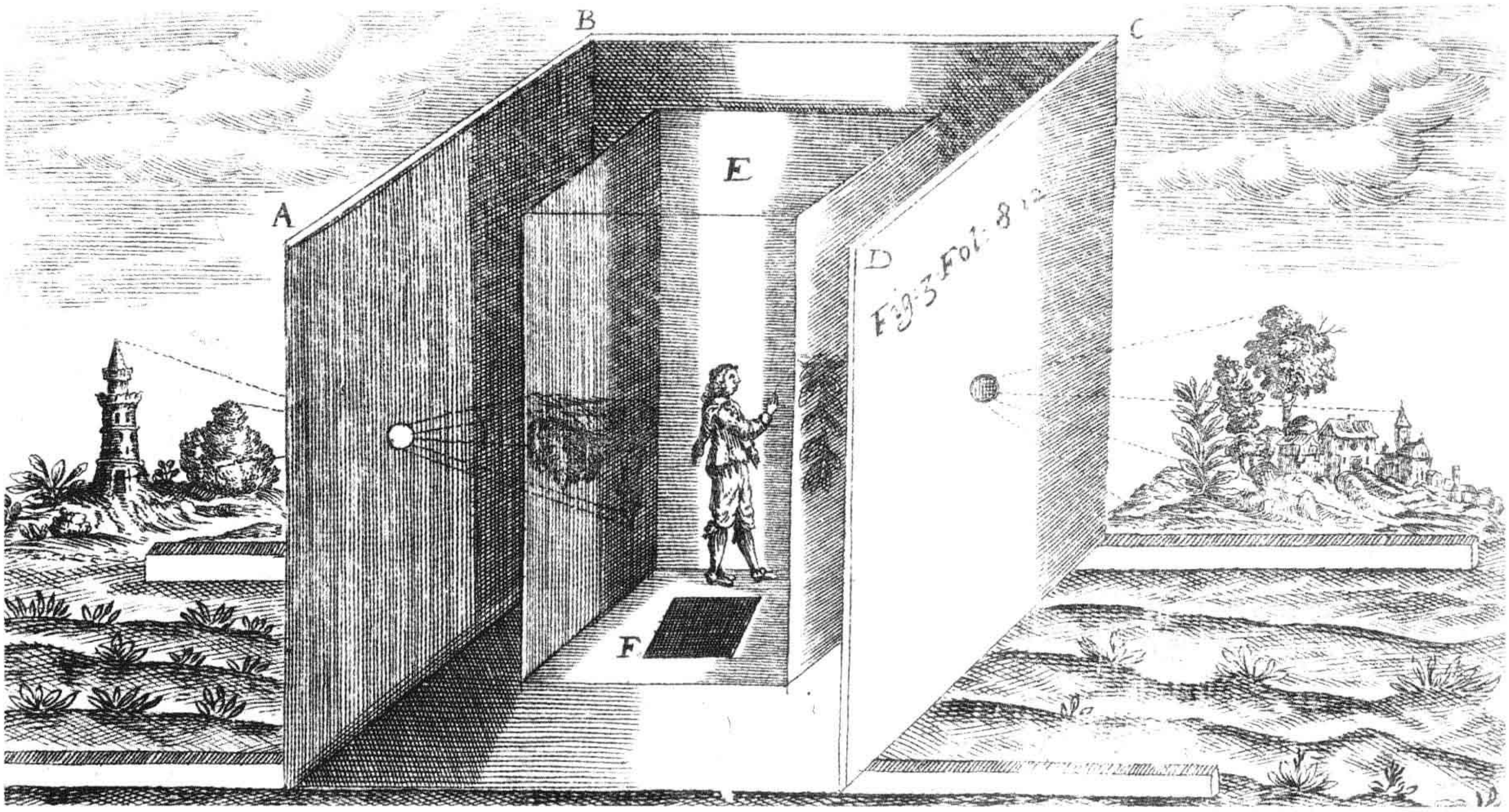
照相机的基础是一种自古以来为人所熟悉的自然现象：由某个物体反射的光在受到控制的情况下，可以把该物体的影像投射到另一个物体的表面。然而，直到 19 世纪，人们才找到一种记录和保存这样的投影的方法。摄影随着这一发现应运而生，而且继摄影之后又出现了电影和视频，它们记录的是在时间中运动的投影。

计算机也起源于更早的发现。第一台真正的计算机是 1938 年左右制造的，它是一种能用设定的程序处理数字信息的电子机械。早期的计算机是庞然大物，一台机器就要占去一整间屋子！在接下来的几十年里，技术的进步使计算机的体积越来越小，但它的速度更快、功能更强大、价格更低、使用更简便。大约从 1980 年起，变革大幅提速，这就是我们后来所说的数字革命。个人电脑、CD 光盘、扫描仪、万维网、DVD 光盘和数码相机在短时间内相继出现，它们共同为记录、储存、处理和传输数字数据形式的文本、图像和声音提供了可能。由于数字革命，照相机与计算机开始有了紧密的联系。

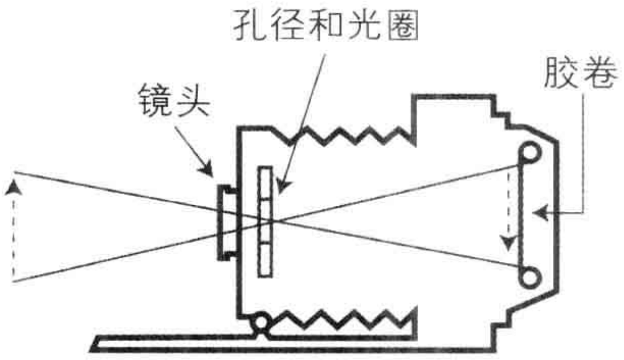
照相机和计算机技术对企业、广告、教育、政府、大众媒体和娱乐至关重要。它们被应用于商业和个人领域，也被普及到职业机构和个人消费者。在这些个人中就有艺术家，他们在照相机和计算机带来的巨大信息和图像流之内开辟了一个人性表达的空间。本章将研究摄影机艺术——摄影、电影和视频——从起源到数字革命的发展历程，接着将考察艺术家是如何利用互联网的全球覆盖特点所提供的可能性进行创作的。

摄　影

流传至今最早的关于摄影原理的文字记录是一个生活在公元前 5 世纪的名叫墨翟的中国哲学家留下的。墨翟注意到，从针眼射入黑屋子的光线会形成室外景物的准确影像，但这个影像是倒立的。大概一个世纪之后，古希腊哲学家亚里士多德观察到了类似的现象，而且对其成因感到疑惑。11 世纪初，阿拉伯数学家、物理学家阿布·阿里·哈桑·伊本·海赛姆（Abu



9.1 《暗箱》,剖面图。1646 年。雕版。国际摄影博物馆,乔治·伊斯门纪念馆,罗切斯特,纽约



9.2 照相机的基本构件

Ali Hasan Ibn al-Haitham,在西方被称为海桑[Alhazen])在一间黑屋子里做了一个实验:几支蜡烛的光一齐穿过隔板上的一个针眼,把烛焰的影子投到位于隔板另一面的墙上。根据观察,海桑(正确地)推断,光是沿直线传播的,他还(同样正确地)从理论上说明,人眼也是按照同样的原理工作的:物体反射的光从虹膜上的小孔射入,把外界的影像投射到黑暗内部的一层膜上。海桑著作的译本传到欧洲后,早期的欧洲科学家将他对光的作用的研究继续进行下去,但直到文艺复兴时期,一种利用这些原理工作的实用装置才被研制出来。它被称为暗箱,这个词在拉丁语中的意思是"黑暗的房间"。

您可以自己做一个暗箱。找一个密不透光的房间,柜子或很大的硬纸盒也行。在房间的一面墙上钻一个只有铅笔直径那么大的小孔,让光照进来。在屋内距离小孔几英寸的地方,用手举起一张白纸。您会看到,室外景物的影像映在了纸上——倒立且相当模糊,但还能辨认。这就是"黑屋子"——暗箱的原理。

由于 16 世纪透镜的发明,暗箱具有了调节焦距、使投影清晰的功能。当时热衷于通过透视法和明暗对照法来创作视觉上令人信服的画像的艺术家们欢迎这种经过改进的暗箱,把它当作一种绘图工具。这里的图解(9.1)出自一本 1646 年出版的名为《伟大的光影艺术》(*The Great Art of Light and Shadow*)的书。它描绘了一种复杂的手提式暗箱(请注意地上那些用来提暗箱的杆子)。在图解中,顶盖和第四面箱壁都被省略了,以便于观察内部的情况。四面外壁的中心都安有一个透镜(这里画出了左右两个)。从地板门(标号 F)进入暗箱的艺术家站在由四张半透明纸屏围成的内室里(这里画的人被缩小了——内室其实没有那么大!)。每

面透镜都把它所能照到的景色投射到纸屏上，艺术家则在纸屏的另一面（这样就不会挡住光)描出投影。第一个提出这种布置方法的不是别人,正是列奥纳多·达·芬奇。

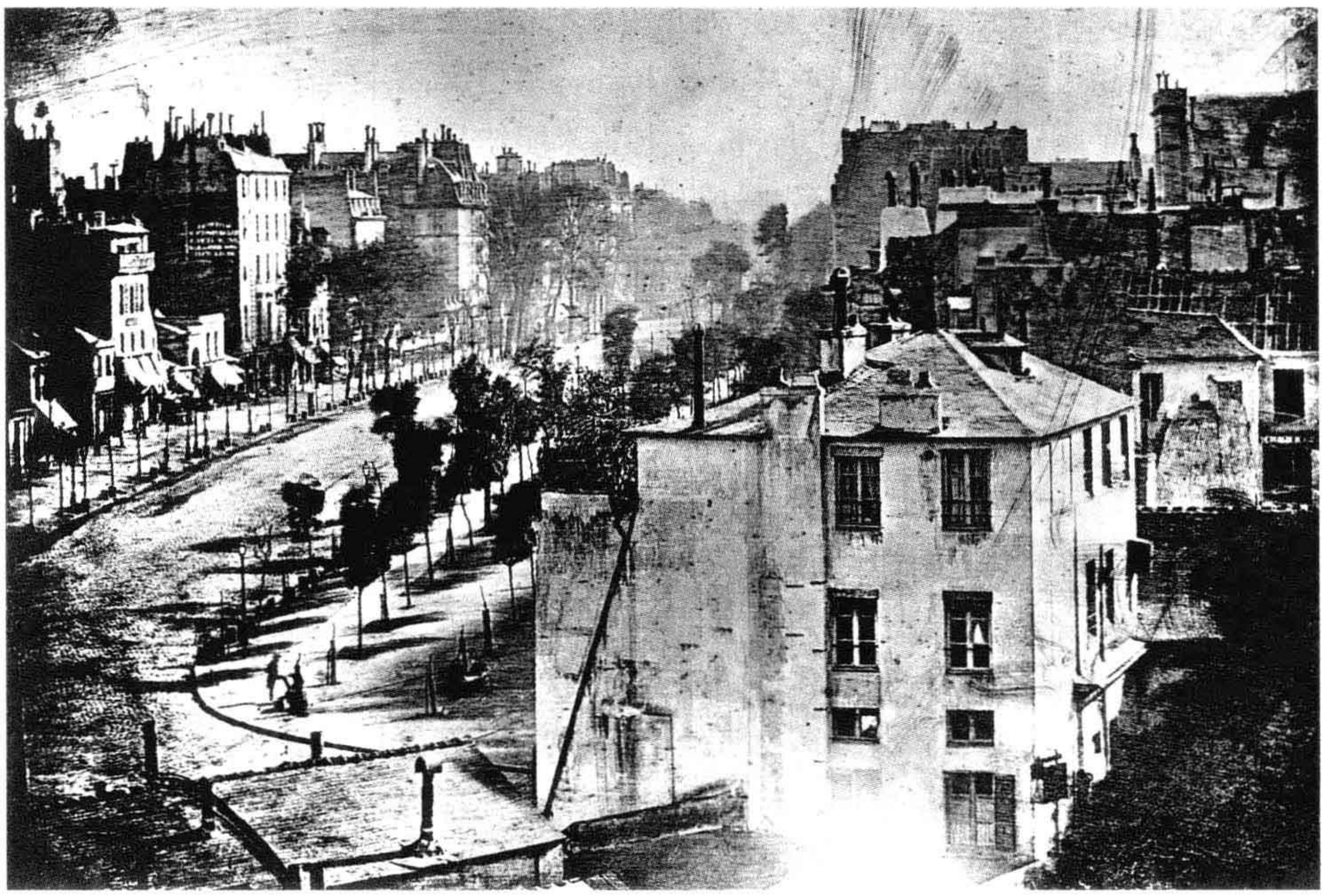
照相机及其起源

尽管现代摄影设备非常复杂,但照相机的基本结构却很简单,从理论上说,它与暗箱毫无二致。照相机是一个不透光的盒子(**9.2**),其基本构成是位于一端的入光口、聚焦和折射光线的透镜,以及接收和保存光象的感光板(今天一般为胶卷)。其中最后一项功能——保存图像——是暗箱的主要劣势。暗箱能捕捉图像,但无法留住它,更不用说用手拿着它走开了。19世纪,许多人的注意力正是转向了这个目标。

法国发明家约瑟夫·尼塞福尔·涅普斯（Joseph Nicéphore Niépce）是这些研究者之一。1826 年,涅普斯利用装在暗箱里的一块表面有特殊涂料的锡锑铅合金板,在经过八个小时的曝光之后,成功地拍到了一幅他家窗外的模糊风景照。虽然我们现在认为涅普斯所谓的"日光胶版"是最早的固定照片,但这种方法其实并不实用。

当时与涅普斯有信件往来的另一个法国人路易·雅克·芒代·达盖尔（Louis Jacques Mandé Daguerre)也在试验各种定影的方法。这两个人分头工作,用密码交流,以防别人窥探他们的进展。涅普斯 1833 年去世之后,他的儿子伊西多尔(Isidore)接着做实验。但在 1837 年取得突破的是达盖尔，他在工作室里用他人很容易重复的方法拍出了一张清晰、准确的照片。达盖尔用的感光板是一块涂有碘化银的铜板，他为自己的发明取名**达盖尔银版照相法(daguerreotype)**。

插图中的这幅照片(**9.3**)是达盖尔 1839 年拍摄的,在这一年,法国政府向全世界公布了他的发现。照片以达盖尔银版照相法特有的令人惊叹的清晰度,记录了巴黎的一条看似空寂



9.3 路易·雅克·芒代·达盖尔:《寺院街》。1839 年。达盖尔银版照相法。巴伐利亚国家博物馆,慕尼黑

冷清的大马路。事实上,这条马路是一条熙熙攘攘的主干道。为了拍照,达盖尔的感光板必须在阳光下曝光10分钟甚至20分钟!唯一的一个站着不动,直到被相机拍下的人是一名停下来擦鞋的男子。他位于左下方,是最早出现在照片中的人物之一,当然也是第一个在浑然不觉的情况下被照了相的人。

达盖尔的发现公开后还不到两年,就有了显著的进步。英国出现了一种更好的固定最终图像的方法,能防止它见光后继续变化;还研制出了一种感光性能更好的感光板涂料,它能减少曝光时间。维也纳人改进了透镜,使其聚光量达到以前的16倍,进一步把曝光时间降低为30秒左右。尽管与后来的技术所能达到的瞬间曝光还有很大的距离,但此时的达盖尔银版照相法已经作好准备,即将成为第一种可大量生产的、利用反射光制造永久图像的方法。

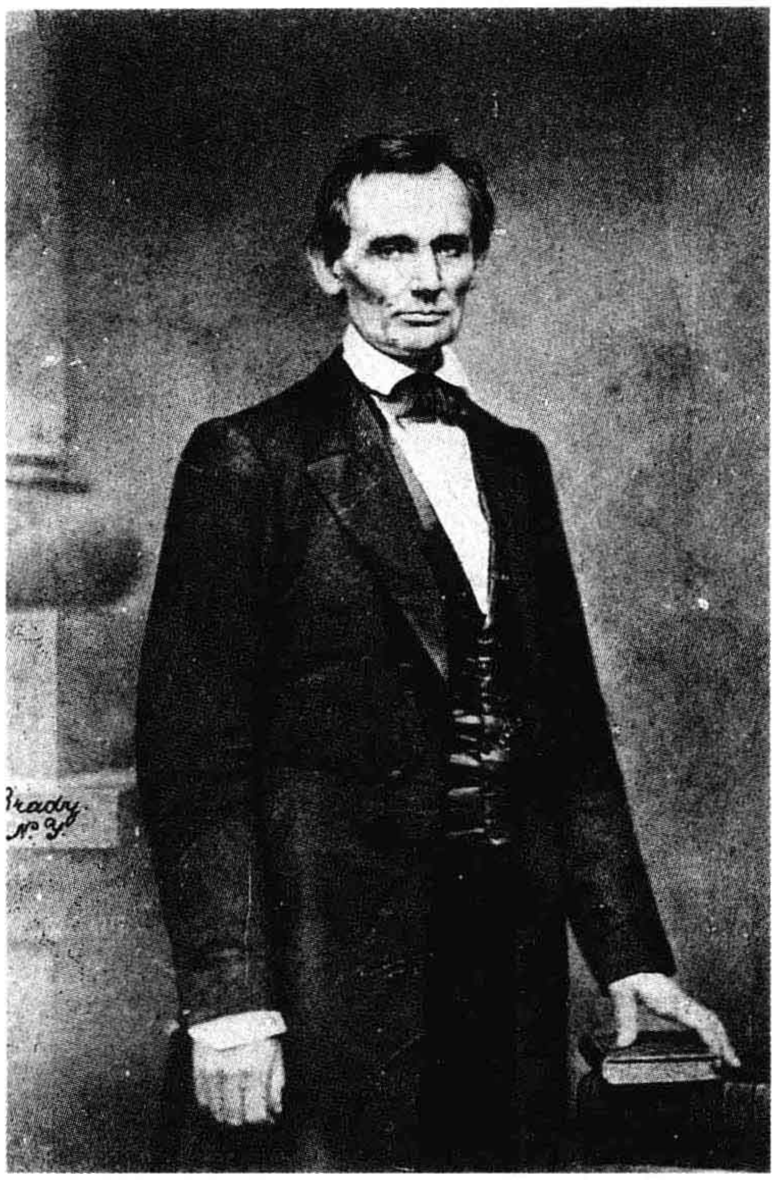
达盖尔的发明让整个欧洲和北美大为兴奋。企业家和普通民众很快就看出了摄影的潜力,特别是在肖像方面的潜能。在摄影出现之前,只有富人才花得起钱制作自己的肖像,而且他们必须摆好姿势让肖像画家画像,这是今人很难体会的。达盖尔制作出他的第一块感光板之后,在不到三年的时间里,纽约就开办了一家"达盖尔银版人像馆",而且这类照相馆的数量很快猛增起来。

但是,虽然达盖尔银版照相法诞生不久就获得了成功,但到头来,它对摄影来说反而成了一条死胡同。这种方法产生的正像,是深浅色调关系正确的图像。这种图像是独一无二的,无法复制。底片就是照片。决定摄影前途的是一种能拍出负像,即深浅色调关系颠倒的图像的技术。负像可以被反复用来在感光纸上形成多幅正像。摄影不再是什么举世无双的珍稀娇贵之物,而是回归到它作为一种数量无限、成本低廉的艺术的本质。早期的一种负/正像照相法是使用纸质底片的碘化银纸照相法。19世纪中叶稍早的时候,具有巨大优势的火棉胶照相法发展起来,它是在玻璃上形成负像的。

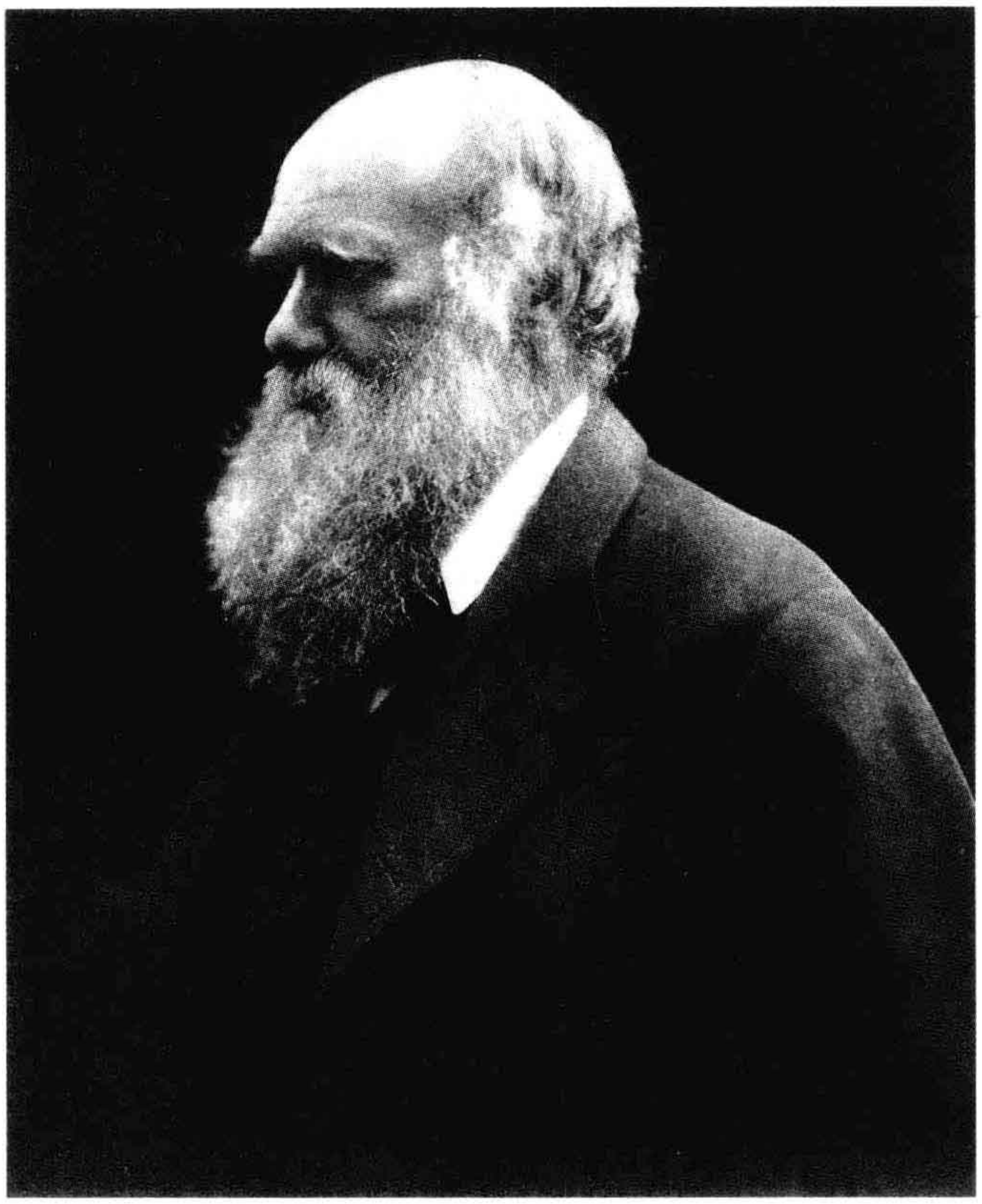
这种可以印出无限多张照片的可能性引发了一股名片热。名片就是本人的照片,大概有扑克牌那么大,可以作为一种介绍或纪念散发出去。1860年,一个有望当选总统的人拜访了纽约市的马修·布雷迪(Mathew Brady)照相馆,摆好姿势,拍了一张名片(**9.4**),这人名叫亚伯拉罕·林肯(Abraham Lincoln)。林肯来纽约是为了在一所名为库珀联盟的学院发表演讲。布雷迪当时是美国最有名、最成功的人像摄影师。1844年,21岁的布雷迪在纽约开了一家达盖尔银版照相馆。1858年,他在华盛顿开办了布雷迪摄影艺术馆,扩大了自己的业务范围。有了这些作为基础,他打算为当时所有的名人拍照,而他也非常接近成功了。他聘请了许多被称为"操作员"的助理摄影师,其中就包括蒂莫西·奥沙利文,他的作品我们将稍后在本章里见到(见9.6)。在很多情况下,要分辨哪些照片由布雷迪亲自拍摄是不可能的,因为他的名字出现在其照相馆的所有产品上。

不过,这里展示的这幅照片几乎可以肯定出自布雷迪本人的照相机。布雷迪展现给我们的林肯是一颗正在冉冉升起的政治新星,一个有说服力的、雄辩的演说家,他的观点已经吸引了整个国家的注意。他的衣服显然是新的,是为这个场合专门购置的,但衬衫的袖口难看地露在外套袖子外面。林肯的面部表情冷峻、威严,但我们也能感觉到一丝忐忑——也许是因为一步跨进了全国政界,也许是由于拍照这种新奇的经历。

林肯在库珀联盟做的演讲获得了成功。布雷迪为他拍的照片开始热销,卖出了几千张复



9.4　（左）马修·布雷迪：《林肯在“库珀联盟”》。1860 年。照片。国会图书馆，华盛顿



9.5　（右）朱莉亚·玛格丽特·卡梅伦：《查尔斯·达尔文》。1868 年。碳素相纸照片，26.7×21 厘米。现代艺术博物馆，纽约

印照。大选结束后，林肯说：“是布雷迪和库珀联盟演讲让我当上了总统。”

19 世纪另一位著名的人像摄影师是个性同样吸引人的朱莉亚·玛格丽特·卡梅伦（Julia Margaret Cameron）。虽然没有众多助手帮忙，但她的多产跟布雷迪比起来毫不逊色。19 世纪 60、70 年代，卡梅伦在英国工作。她广泛结交知名人士，由于强势的个性，她有本事诱骗（或胁迫）他们中的大部分人为她摆姿势。我们在卡梅伦的摄影作品中能见到英国大诗人阿尔弗雷德·丁尼生勋爵（Alfred, Lord Tennyson）、美国诗人亨利·沃兹沃思·朗费罗（Henry Wadsworth Longfellow）、提出进化论的自然学家查尔斯·达尔文（Charles Darwin）及其他许多人物。达尔文像（**9.5**）显示了卡梅伦独特风格的许多元素：明暗对比强烈、突出头部和脸部、焦点柔和——轻微模糊——以及偏爱侧面像。卡梅伦反复挖掘人物最深层的个性，然后用镜头的软焦点，让人物同观众稍稍拉开一点距离。卡梅伦的研究表现了真人是如何变成照片中的理想形象的。

与乐于配合的肖像照拍摄对象一样，自然风景和城市风光也能令人放心地在拍摄过程中保持静止，所以它们都是早期摄影师喜爱的题材。一些早期摄影师，比如美国的蒂莫西·奥沙利文（Timothy O’Sullivan），竭尽全力捕捉自然形态。拖着当时极为笨重的摄影器材翻山

朱莉亚·玛格丽特·卡梅伦

1815—1879



亨利·赫谢尔·海·卡梅伦:《朱莉亚·玛格丽特·卡梅伦》。1870 年。银版照片,24.8×21.6 厘米。格恩斯海姆藏品,哈利·兰森人文科学研究中心,得克萨斯大学奥斯汀分校

在一个成员个性多姿多彩的大家族里,朱莉亚·玛格丽特·卡梅伦是最引人注目的。她的甥孙女、作家弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf,她本人亦非循规蹈矩之辈)以深情而崇敬的语气写道,朱莉亚·卡梅伦"有激情演讲的天份和别具一格的举止"。伍尔夫继续写道:"没有什么稀奇古怪的事是她不敢做的……"[①]

朱莉亚·玛格丽特·卡梅伦的父亲是苏格兰人,母亲是法国人,她出生在印度,在法国和英国受的教育。在帕托(Pattle)家的七姐妹中,只有朱莉亚相貌平平;其余姐妹都极其妩媚动人。但朱莉亚·卡梅伦不是一个会让不美的外表束缚自己的生活方式的人。她以饱满的精神和对生活的热情,开始力所能及地创造美。23 岁时,她嫁给了富有的学者、法律改革家查尔斯·海·卡梅伦(Charles Hay Cameron)。他们的婚姻将是幸福快乐的。夫妇俩在英国定居下来,在那里,他们抚养了十一个子女——六个自己的,五个收养的——同时还组织了极其活跃的社交生活。

关于卡梅伦夫人的慷慨、热情、精力和坚强意志的故事有很多。她保持着一个巨大的通信量:平均一个月三百封信。她结交了许多有趣、有才华的朋友,她的风趣和富有想象力的恶作剧迷住了他们,她的礼物和恩惠征服了他们。她的圈子里有诗人、小说家、科学家、演员、政治家、外交官——都是英国思想界和艺术界的精英。

1863 年,朱莉亚·卡梅伦满 48 岁的时候,她的女儿给她买了一个特殊的礼物:一台大木箱照相机和暗房设备。从那个时刻起,卡梅伦的生活改变了,因为她的全部精力都贯注到一种新的爱好中去。卡梅伦的庄园里的一个鸡舍被改造成一座"玻璃屋",或照相室。佣人、朋友和亲戚都被找来充当模特,她对他们的各种要求成了乡间的谈资。

卡梅伦喜欢长时间曝光,所以模特可能被迫一动不动地保持某个极不舒服的姿势长达十分钟之久。如果那张照片的效果不理想,模特就必须一遍又一遍地摆姿势,几个小时不休息,直到筋疲力尽、摇摇晃晃地走出卡梅伦的"玻璃屋"。弗吉尼亚·伍尔夫告诉我们:"船夫变成了亚瑟王(King Arthur);村姑化身为圭尼维尔王后(Queen Guenevere)。丁尼生浑身包裹着毛毯,亨利·泰勒爵士(Sir Henry Taylor)头戴金箔冠……她毫不关心模特是否难受,也毫不在乎他们地位如何。"[②]

卡梅伦拍的照片逐渐累积到几百幅,最终达到了上千幅,但她依然认为自己是个业余摄影师。虽然她展出作品,还办过几次专场展览,但她从不出售自己的照片。相反,她将它们成捆地送给朋友或她中意的任何人。只是在生命将尽之时,卡梅伦才将一套装订精美且版权归在她名下的照片拿出来卖。

1865 年,卡梅伦一家离开英国,前往位于印度附近海域的岛国锡兰(今斯里兰卡)定居。到那里后,朱莉亚继续以她习惯的方式追求着自己的艺术。一个叫诺斯小姐的来客抱怨说:"她让我站在又长又尖、扎人脑袋的椰树枝中间……还要求我保持完全自然的表情。"[③] 63 岁时,朱莉亚·卡梅伦因染上严重的风寒而亡故。她留下了一本未完成的回忆录《我的玻璃屋的编年史》,其中写道:"从一开始,我就是以满腔柔情来摆弄我的镜头的。它逐渐变成了一个鲜活的生命,有声音,有记忆,也有创作的活力。"[④]

---

① *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron* (Boston: Godine, 1973), p. 13.

② 同上,p. 18.

③ 同上,p. 19.

④ Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron* (New York: Aperture, 1975), p. 180.

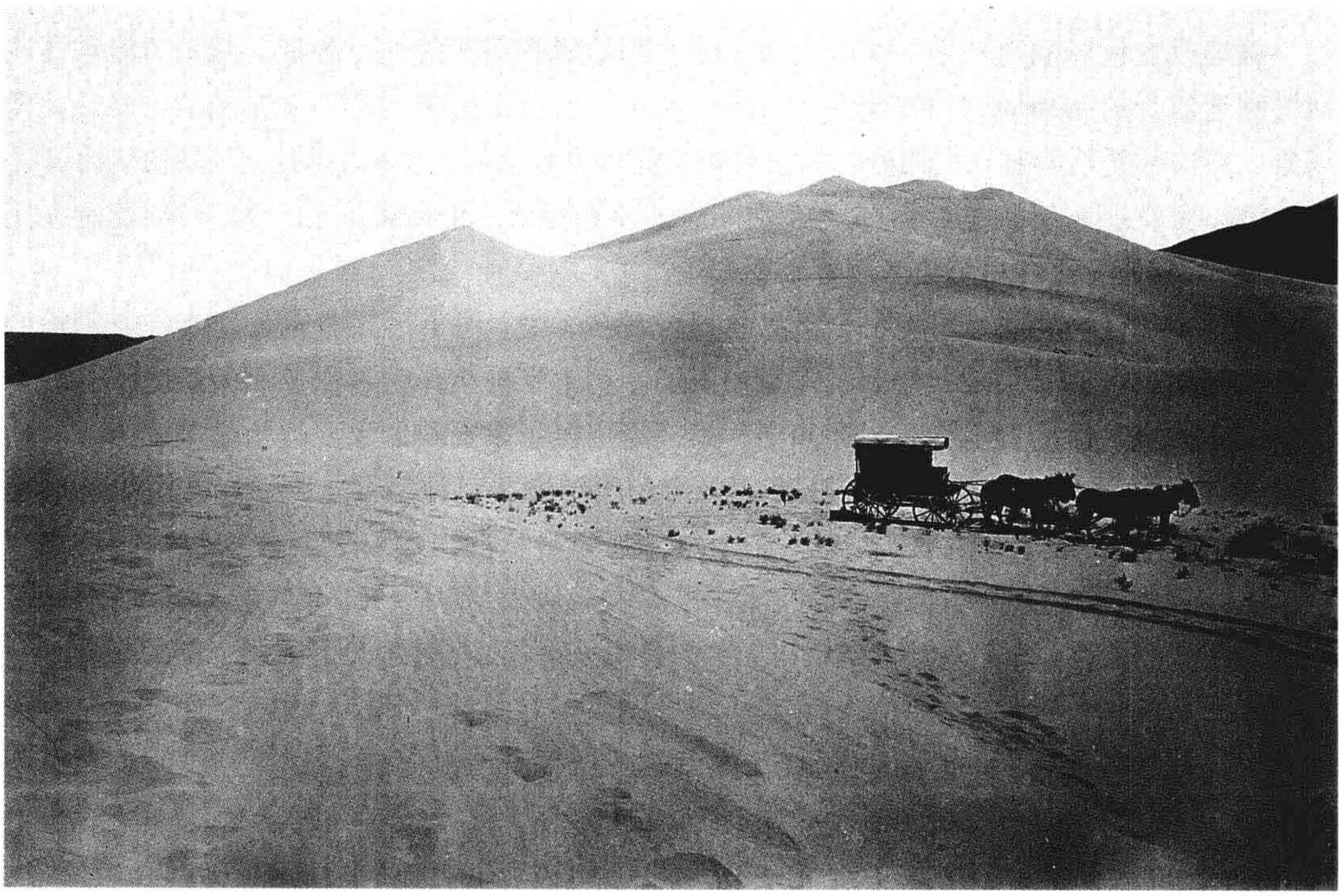
越岭、穿越沙漠，的确是一个重大的挑战，但从取得的成果来看，付出这些努力是完全值得的。

1867 年，奥沙利文受雇成为一次由联邦政府出资勘探内华达和科罗拉多地区的考察活动的官方摄影师。他在这次旅行中拍的最生动的照片之一（**9.6**）表现的是他雇来为其移动暗房运水的驴拉救护车。在茫茫流沙的映衬下，驴车显得那么渺小、突兀，就像一个玩具。我们很容易想象得到，它经过时留下的所有痕迹不久就会被风抹去。

早期摄影曝光时间长、设备笨重，这意味着，拍照仍然是一个特殊的场合，一种静止的事件。但到了 19 世纪 80 年代，技术的进步已使曝光时间降低为转瞬之间，这样，照相机就可以即时记录生活的面貌，而无需摆姿势。在随后的 1888 年，一个名叫乔治·伊斯门（George Eastman）的美国人研制出了一种被称为“柯达”的照相机，它永远地改变了摄影。跟以往的照相机不同的是，柯达相机轻便，可手持，这意味着，它可以被带到任何地方去。这种照相机在投放市场时打出了“只管按下快门，其余交给我们”的广告语，而且装有可拍一百张照片的胶卷。用户只需拍好照片（这种照片很快就被称为“快照”），然后把照相机送回公司。冲印好的相片会跟重新装满胶卷的相机一起归还给顾客。

柯达相机以及类似的照相机使摄影向业余爱好者敞开了大门，摄影很快成为一种流行的消遣方式。虽然严肃的摄影师坚持（而且现在仍然坚持）监督自己作品的洗印过程，但他们也从这种轻便的技术中有所获益。人迹所及之处，照相机此时也几乎都能到达；目力所及之物，照相机也都能记录。我们每个人都要过的日常生活成为摄影最新，可能也最深刻的主题。

拍摄于 1910 年的《克劳人的营地》（*Crow Camp*，**9.7**）记录了一个克劳族印第安家庭生活



9.6　蒂莫西·奥沙利文：《内华达州桑德斯普林斯》。1867 年。照片。国会图书馆，华盛顿



9.7 理查德·思罗塞尔:《克劳人的营地》,1910年。用洛伦佐·克里尔收藏的一张底片冲印的新照片,特殊藏品,内华达大学,里诺图书馆

中的一个瞬间。一个男人站在他所住的圆锥形帐篷前面。他小心地抱着一个孩子。他的妻子儿女则在照片的前景处看着他。这张照片拍的可能是一个命名仪式,这是克劳族的一种延续至今的传统。许多保存下来的引人入胜的美国印第安人照片都出自摄影刚兴起的头几十年,其中大多数是由欧裔美国人拍摄的,他们决心真实地反映一种在他们看来奇异——有时高贵、有时野蛮——但无疑正在消逝的生活方式。不过,这张照片的不凡之处恰恰在于它的平凡,它记录的是一个充满家庭亲情和亲密氛围的普通的人性时刻。巧合的是,摄影师理查德·思罗塞尔(Richard Throssel)本人就是一个美国印第安人,他出生在克里族,后被克劳族收养。这张照片体现的是局内人的眼光,不是"我们如何看你们",而是"我们如何看自己,什么对我们是重要的"。

见证和纪实

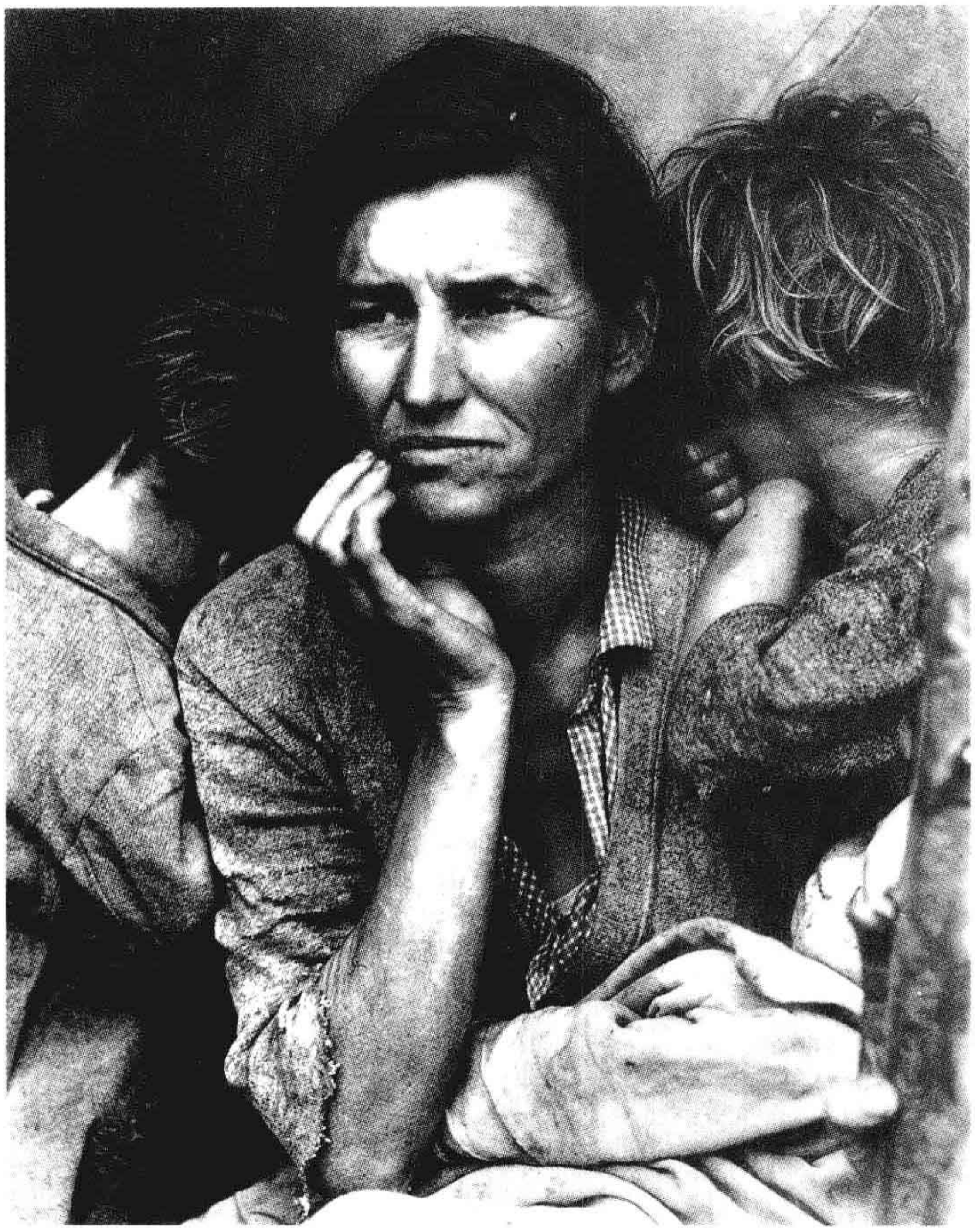
摄影改变世界的途径之一在于它所能制作和传播的图像的绝对数量。画家可能需要花数周甚至数月时间来构思和绘制一个日常生活场景,而摄影师只用一天就能拍出多个此类场景。但这种便利能有什么用处?数量和速度能带来什么好处?从前的一个答案是,摄影可以记录历史发展进程中之所见,或为存在一时的事物保留一份视觉记录。我们可以称这些用途为见证和纪实,它们如今依然起着重要作用。

作为事件证明的照片出现在全世界的报纸和杂志中。但事情并非完全如此。19世纪的报纸是用木口木刻版画或石印版画作为插图的。艺术家被当作记者派往重大新闻事件的现场,或者在事后根据目击者的叙述画图。第一场用摄影来反映的重要战争是美国内战。然而,长时间的曝光把照片限制在摆姿势的人像和死者像这两种题材之内。印在报纸上的所有"活动"图像依旧需要借助于绘画,甚至连合适的照片都得重新复制成雕版画或石印版画,因为在普通纸上大量印制照片的技术还不存在。后来,到了1900年左右,第一种照相制版复制技术——同时、高速印刷照片和文字的技术——出现,随之产生了一个新的概念——新闻摄影。

新闻摄影的兴趣很快就超出了仅为文章提供插图照片的范围。尽管那时的大众见到的也许只有一张照片,但围绕着一个事件、地点或文化,摄影记者往往会创作一套数量可观的作品。一个激发出当时许多最优秀摄影师的最佳状态的历史事件是美国的大萧条。始于1929年并一直持续到第二次世界大战爆发的大萧条使摄影师和全体人民都陷入了艰

难的境地。为了消除前者的问题,反映后者的困难,美国农业部的农业保障局提供给摄影师津贴,派遣他们去记录全国的生活状况。这些摄影师中就有多罗西娅·兰格(Dorothea Lange)。

多罗西娅·兰格代表农业保障局前往这个国家的几乎每一个角落。仅在一个夏天的时间里,她就驱车行驶了 17000 英里。兰格的注意力全部放在那些受大萧条和旱灾的共同影响,被迫离开自己的农庄的移民身上。兰格这个时期最著名的摄影作品是那幅令人难忘的《移民母亲》(*Migrant Mother*, **9.8**)。这位忧愁的母亲和她的褴褛衣衫,这两个依偎在她身旁、躲开拿着相机的陌生人的孩子,就构成了兰格这张动人心弦的照片。"我想不起是怎么向她解释我的存在或我的相机的,但我确实记得,她没有问我任何问题,"多年后,摄影师回忆道,"我拍了五张照片,从同一个方向,一次比一次靠近他们。我没有问她的名字或经历……"[①]像这样的农业保障局照片是免费提供给报纸和杂志的。



9.8　多罗西娅·兰格:《移民母亲》。1936 年。国会图书馆,华盛顿

照片展现的当然都是此时此刻、今日一瞬。但现在总是悄然变成过去,今天存在的,到了明天很可能消逝无踪。这一基本认知促使摄影师们用自己掌握的艺术技能来记录现实。许多纪实作品在摄影史上赢得了一席之地。一个新近的例子是摄影师刘铮的系列作品《国人》。在从 1994 年开始的八年间,刘铮走遍了他正在快速现代化的祖国。他避开政治、商业和知识生活等精英领域,只把镜头对准普通人——乞丐和僧人、学生和士兵、煤矿工人和演员。除了活人,他还拍死人,以及用可以乱真的蜡像重演中国历史上的重大事件的博物馆展览。在刘铮的黑白照片里,蜡像展品有时无法和真人区分开来,所以过去与现在、个人看法与官方记忆全都融为一体。

贯穿《国人》的主题之一是传统信仰在一个大多数公民已不再有任何宗教信仰的社会里的坚守。在这幅照片《古代壁画前的年轻僧人》(*A Young Monk in Front of an Ancient Mural*, **9.9**)中,我们看到一个和尚站在一幅绘制于千百年前但现在因年深日久、人为破坏而损毁严

---

① Graham Clarke, *The Photograph* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1997), p. 151.



9.9 刘铮:《古代壁画前的年轻僧人》。1994—2002 年。明胶银版照片，45.7×45.7 厘米。蒙纽约约西·米洛画廊惠允

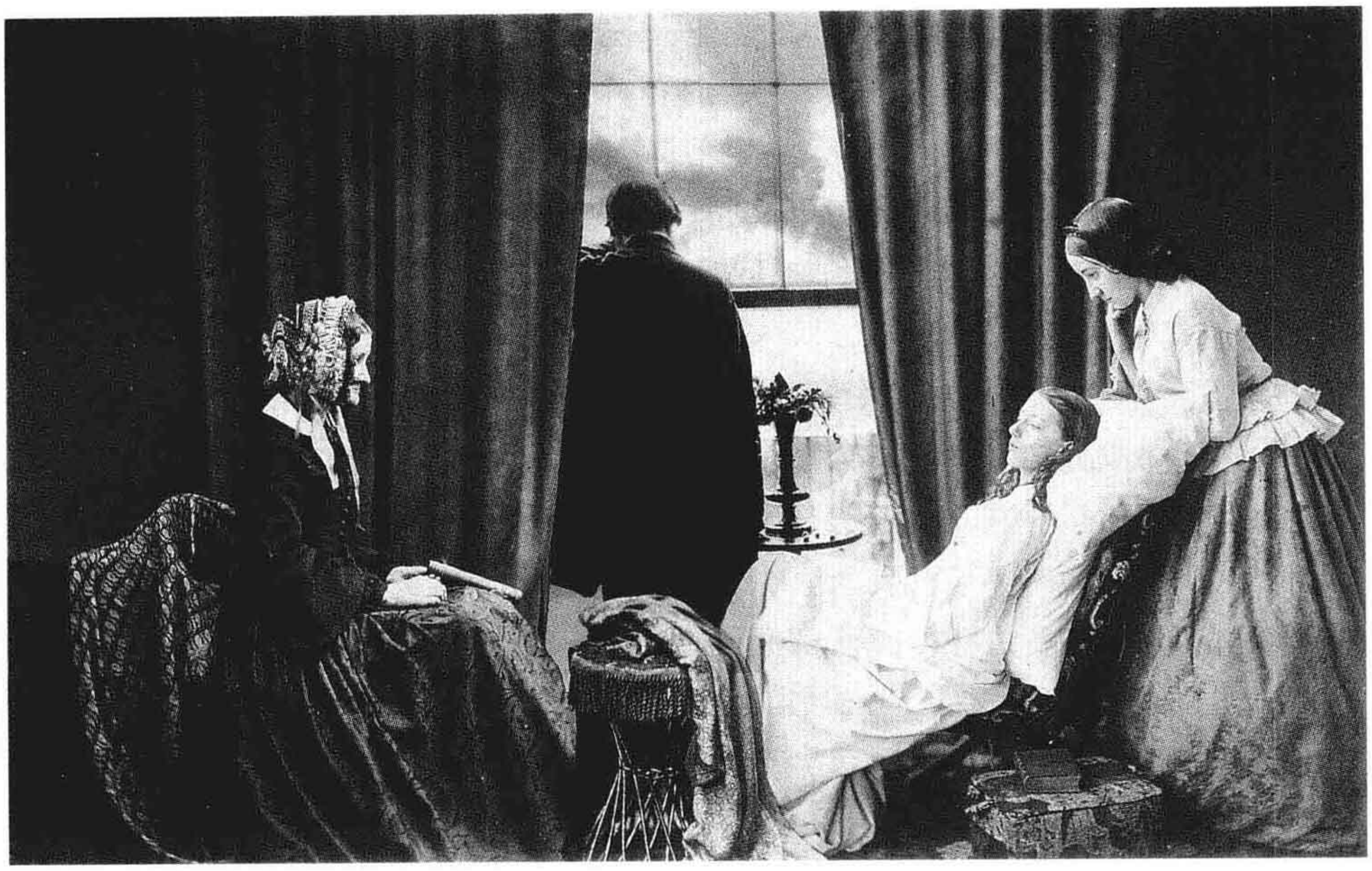
重的极乐世界图前。在他脚边，他所在寺庙的破砖碎瓦散落了一地。当历史破败不堪地流传到我们手中时，我们该怎样过现在的生活？年轻僧人的平静神态似乎是在表明他个人对这个问题的回答：忠诚。刘铮通过对称的构图强调了这个年轻人的庄重。他显然是佩服僧人的忠诚的，即使他无法做到同样的忠诚。刘铮的作品展现了今日中国不断变化的面貌，后代将通过它看到已经消失的昨日中国。

摄影与艺术

摄影的发展被视为把绘画和雕塑从记录外观和事件的实用任务中解放出来的过程，而西方艺术家无疑是在摄影的基础稳固之后才开始探索抽象和非具象的可能性的。讽刺的是，按许多人的想法，这些更古老的门类带走了“艺术”的定义，把摄影留下来承担艺术的多种传统功能，却不给它任何报偿。

但从一开始，就有摄影师和批评家坚持认为，摄影也能成为一种艺术活动。在 150 多年之后的今天，摄影已完全融入了博物馆和画廊的艺术世界，许多主业不是摄影的艺术家把摄影图像当作创作素材。本小节将考察摄影是怎样找到成为艺术和进入艺术的途径的。

现有与摄影最为相似的艺术是绘画。在从事摄影艺术的过程中，许多早期的摄影师自然把绘画当作了范本。一个精彩的例子是亨利·皮奇·鲁滨逊（Henry Peach Robinson）的《凋零》

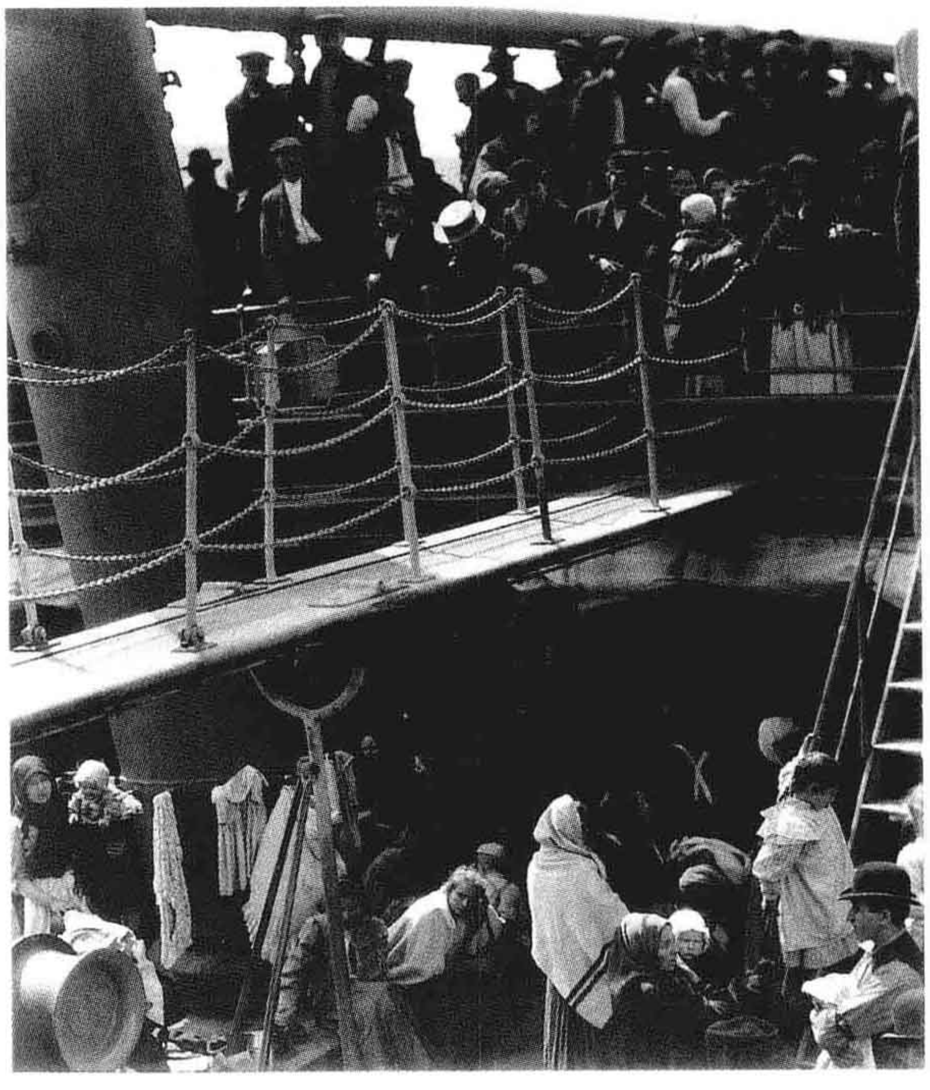


9.10　亨利·皮奇·鲁滨逊:《凋零》。1858年。蛋白相纸合成照片,24.4×39.1厘米。国立摄影、电影与电视博物馆,布拉德福德,西约克郡

(*Fading Away*,**9.10**)。当时的英国民众对有故事情节——最好是伤感故事——的画非常着迷。鲁滨逊在创作这张照片时脑中想到的就是这类观众。我们看到一个生命垂危的年轻姑娘。尽管即将死去,她看上去却是出奇地美丽、健康。当我们的女主角就要咽下最后一口气时,悲伤的亲人们守候在她床边(其中一人绝望地转向窗口)。但这个场景不是真实的。它是摆拍的;事实上,它是由五张不同的底片组成的合成照片。这些人都是演员,他们在这个虚构故事中的角色都经过了精心的安排。

摄影的一个让人感到有碍于艺术创作的特点是它纤悉无遗的客观性,因为这似乎更适合科学。在一个名为画意摄影的运动中,摄影师们用多种技巧来削弱照相机的客观性,拍出仿佛蒙着薄纱的朦胧照,这些照片看起来绘画的味道更浓,所以更像艺术品。摄影师阿尔弗雷德·施蒂格利茨是一位重要的美国画意摄影家,但他对画意摄影越来越不满意。他得出一个结论:摄影要成为一门艺术,就必须忠于自己的本质;它不应该妄图变成绘画。

与施蒂格利茨革命性的思想联系最紧密的照片是《三等舱》(*The Steerage*,**9.11**)。《三等舱》诞生的故事证明了我们的观点:摄影师在世间行走时,眼睛后面藏着一个看不见的镜头。1907年,施蒂格利茨乘船前往欧洲,他坐的是头等舱。

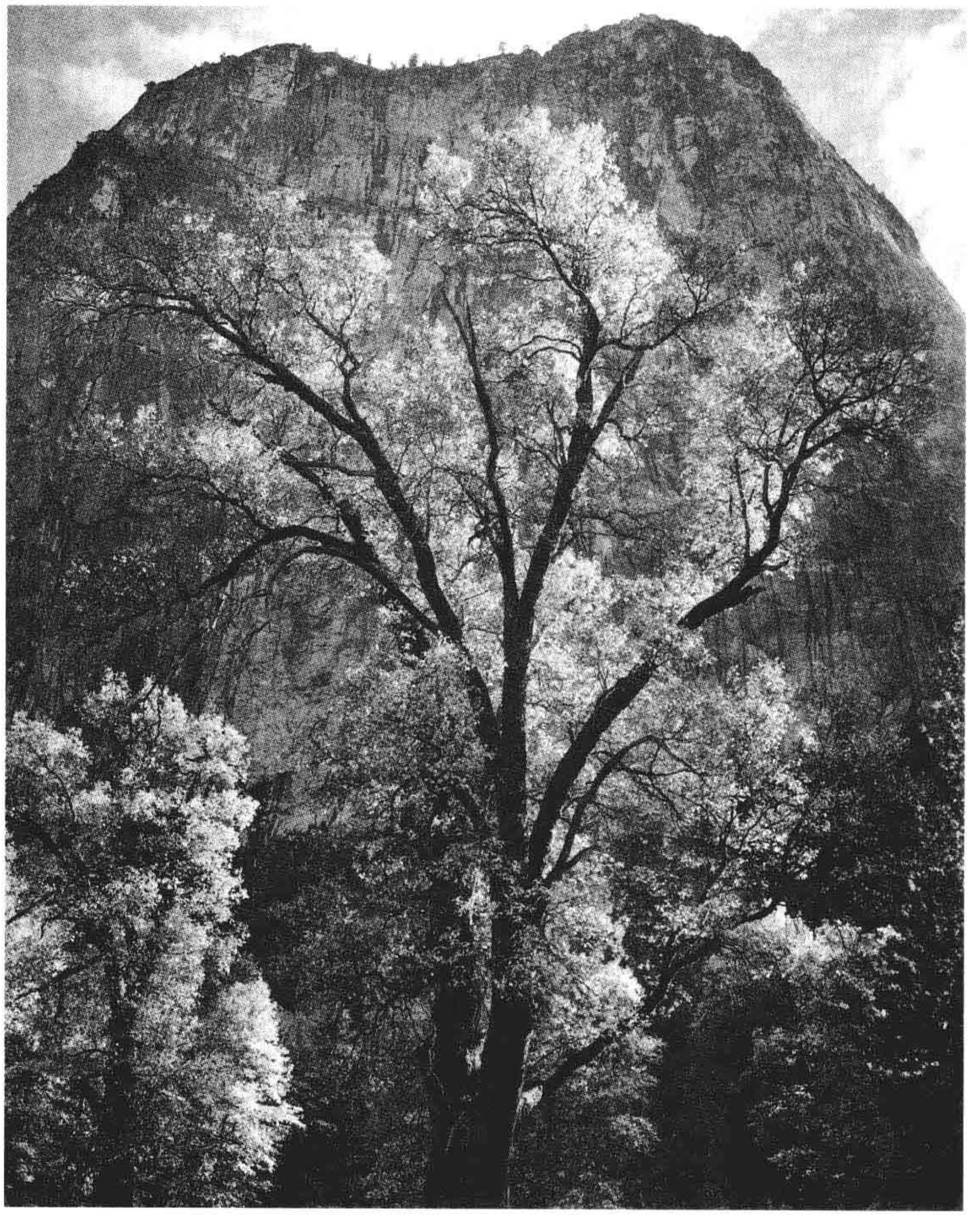


9.11　阿尔弗雷德·施蒂格利茨:《三等舱》。1907年。氯化相纸照片,33.3×26.5厘米。芝加哥艺术学院

一日从甲板上走过时,他碰巧朝下方最低等的船舱——三等舱看了一眼。一幅构图完美的照片出现在他眼前——向左斜的大烟囱踞于一头,向右斜的铁楼梯位于另一头,锁链吊桥横插在其间,甚至是那个正朝下看的男人头上戴的圆草帽和下方抱着孩子的女人这样的细节都恰到好处。施蒂格利茨知道自己只剩一块没曝光的感光板(相对于一卷胶卷的最后一张底片)了。他冲向自己的舱室去取相机。当他返回时,这个场景还完全保持着原样;没有一个人移动。那块感光板就变成了《三等舱》。

施蒂格利茨支持的那种摄影后来被称为"纯粹"或"如实"摄影。"纯"摄影的实践者认为,不以任何方式剪修或处理自己的照片是一件关乎个人名誉的事。提前想好整个构图,用取景器选定画面,然后拍照、冲印。由于强调形式的重要性、忠于所用工具的本质,纯摄影的审美观对大半个20世纪都产生了巨大的影响。它最著名的追随者之一安塞尔·亚当(Ansel Adams)把毕生的时间都用来拍摄美国西部风光,尤其是我们的国家公园未遭破坏的自然美景。

《教堂岩前的秋树》(*Autumn Tree against Cathedral Rocks*,**9.12**)既表明了亚当对大自然的谦恭虔敬,也显示了他用来表达这种态度的高超技艺。宏伟的岩体拔地而起,几乎碰到照片的上边缘。在它前方,一棵树快乐地伸出长满灰白叶片的枝条。我们几乎可以想象出山与树窃窃私语的情景,就像凡·高的《星夜》(见1.10)中仿佛在进行交谈的柏树和星星。对称的构图强化了此景的庄严氛围,让我们感到好像一件重大甚至神圣的事正在发生。与石崖有力的斜线一样,地面线的缺失——亚当故意把焦点放在它上方——有助于造成上升的感觉。



9.12 安塞尔·亚当:《教堂岩前的秋树》。约1944年。明胶银版照片,24×18.7厘米。现代艺术博物馆,纽约

亚当认为,一个好的摄影师必须能提前想好作品完成时的样子,包括如何把大自然中数不清的色彩、细节和纹理转变成不同的灰度。作为一名卓越的相机技师,他研究出了一种将摄影的所有步骤——曝光、冲洗和晒印——标准化,以确保最终得到的图像能体现最初构想的方法。凭借这一方法,亚当强调指出,摄影是科学的产



9.13 汉娜·赫希:《用菜刀"达达"切开德国最后一个魏玛啤酒肚文化时代》。1919年。拼贴,114×90厘米。柏林国立博物馆,普鲁士文化资产基金会,国家美术馆

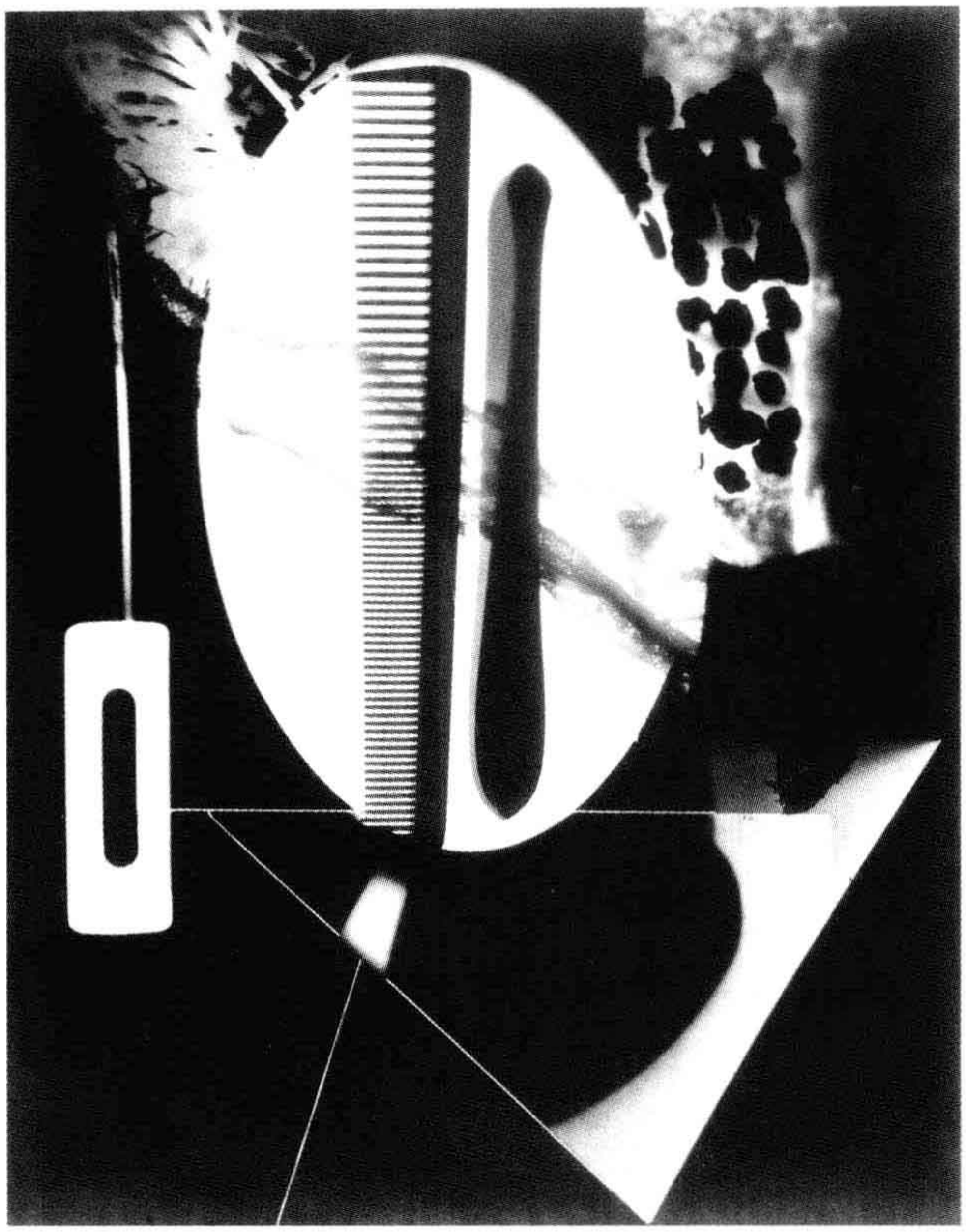
物,只有理解了它的技术,摄影师才能创造艺术。

亚当是把摄影当作一门艺术来实践的。另一些艺术家则把摄影本身当作一个艺术对象,研究它在社会中的角色、它所宣扬的特定的世界观,以及我们关于它的一些假定。汉娜·赫希(Hannah Höch)是最早以批判的眼光来看待摄影的艺术家之一。出生于1889年的赫希是在摄影图像刚刚因照相制版复制技术的产生而出现在报纸、期刊、海报和广告中的那几十年间长大成人的。突然之间,图像如潮水般涌入日常生活,源源不断的间接现实开始跟直接体验竞争。

赫希的对策是把这些"拾得"图像当作一种新的素材。在《用菜刀切》(*Cut with the Kitchen Knife*, **9.13**)这样的作品中,她把从印刷品上剪下来的图像和文字拼合在一起,表现人群与机器密集的现代都市给人的强烈感受。在照片中的几个地方出现的"达达"一词指的是赫希所属的艺术运动。**达达主义(Dada)**是作为对当时正在进行的第一次世界大战中史无前例的杀戮的反抗而于1916年形成的。"达达"这个词本身没有意义,因为在面对恐怖的机械化杀戮和纵容这种杀戮的腐败集团时,达达主义拒绝按照传统的方式来讲道理。1918年,即战争结束的那一年起草的一份达达主义宣扬提倡这样一种艺术:"它在上周的爆炸中被炸得血肉横飞,它在昨天惨遭车祸后,仍不停地设法捡拾自己的残肢断臂。最优秀、最非凡的艺术家将是那些不时把自己破碎的肉体从生活的狂流中拽出的人。"[1]至于赫希,她则是毕生都在从图像的狂流中掏取零零碎碎。

伊曼纽尔·拉德尼茨基(Emmanuel Radnitzky)是另一个深受达达主义思想影响的艺术家,我们更熟悉他的另一个名字——曼·雷(Man Ray)。学绘画出身的曼·雷最初学摄影是为了给自己的画作保留一份记录。当一两年后他的注意力转向摄影技术本身时,他的反应是典型的达达式的狂放:他扔掉了相机。曼·雷没有带着装有胶卷的相机招摇于大庭广众之前,而

[1] Richard Huelsenbeck 的《达达主义宣言》引用于 Matthew Gale, *Dada & Surrealism* (London: Phaidon Press Ltd., 1997), p. 121.





9.14 (左)曼·雷:《有趣的画面,实物投影二号》。1922 年。实物投影法,银盐感光照片,22.2×19.1 厘米。国立现代艺术博物馆,乔治·蓬皮杜中心,巴黎

9.15 (右)辛迪·舍曼:《无题第 123 号》。有色印刷,88.9×62.2 厘米。蒙艺术家本人和纽约地下铁画廊惠允

是躲进暗房,开始试验印照片用的感光纸。他发现,当感光纸由于曝光而变黑时,放在纸上的物体会留下白色的影子。带着这个简单的印象,他发明了一种被他命名为实物投影法(**9.14**)的技术。通过不时地移动物体、把它们挂在纸上方不同高度处、移走一些物体和添加另一些物体,或移动光源等简单的手段,曼·雷创造出看似普通照片,但又与人们对照片的预想不一致的神秘图像。实物投影照片与施蒂格利茨及其追随者所倡导的如实摄影的理想相去甚远。但如果我们把摄影视作制造图像而非记录世界的工具,那么使用方法就无所谓对错了——只有选择、发现和实验。

一个从一开始就针对摄影提出的反对意见是,它只用黑白而不是彩色来记录世界。早期的彩照技术在 1910 年左右就已准备就绪,但直到 20 世纪 30 年代,彩色才开始得到广泛应用,但那时只用于广告。在接下来的几十年里,严肃的摄影师仍然偏爱黑与白,因为他们觉得彩色不高贵,只适合俗气的商业摄影。20 世纪 60、70 年代,这类偏见开始瓦解。今天,许多艺术家已将彩色摄影当作制造图像的首要手段。

辛迪·舍曼(Cindy Sherman)就是一个这样的艺术家。舍曼的摄影作品拍的都是她本人,只是她扮成了另外一个人,多为她虚构的女人或艺术名作中的女人。舍曼虚构的人物代表

的似乎是类型而非个体——被抛弃的女友、报复心强的悍妇、骄横的秘书、夜总会酒鬼、妓女、不男不女的年轻人，以及其他很多人。但我们在看作品的过程中认识到，这些类型是我们自己加到图像上去的，因为所有照片的名字都只是《无题》。比方说这张《无题第123号》(*Untitled #123*，**9.15**)。当您在为舍曼拍的这个女人编故事时，您会发现自己已对她属于哪一类人作出了假定，这种假定部分依据的是您通过大量电影、电视节目和广告图像形成的固定印象。

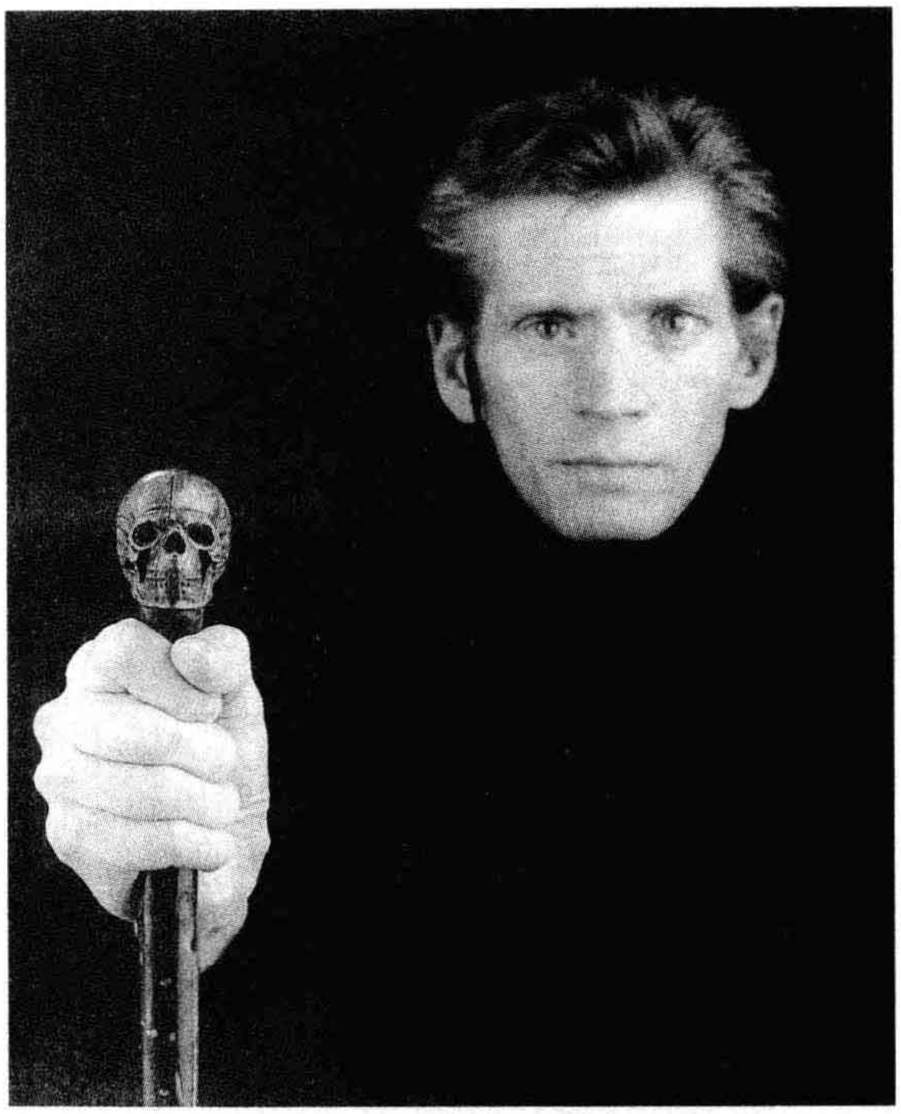
辛迪·舍曼的照片效果有赖于我们对当代大众媒体的体验。另一方面，萨莉·曼(Sally Mann)最近的一个系列作品则是回顾了历史——我们国家的历史和摄影本身的历史。曼是在亲眼目睹了一件令人不安的怪事之后构思出创作计划的：一个越狱的囚犯宁可开枪自杀，也不向追捕他的警方投降。此事就发生在曼的私人地产上，离她家不远。在当局带着尸体离开后，她前去察看事发现场。她注视着一小滩鲜血被土地吸进去。这个人跟她儿子差不多大，在她眼里，几乎还是个孩子。

当一百年以后，一个陌生人偶然从此地经过时，他是否会觉察到曾有人在这里死去？就曼而言，这个问题开启了一段关于历史与地貌、流血与记忆的沉思时光。她开始拍自己拥有的那片土地。然后她继续前进，走访其他曾让年轻人抛洒热血的地点——内战时期的著名战场：阿波马托克斯、马纳萨斯、弗雷德里克斯堡、安蒂特姆(**9.16**)。内战(1861—1865)是最早进入摄影镜头的战争之一。在创作表现战场今貌的照片时，曼又用起了最早的内战摄影师们曾用过的方法。它的名称是湿板火棉胶照相法，能在用化学溶剂浸泡过并在未干的时候曝光的玻璃上形成黑白负像。曼的战地照阴暗模糊、沉重压抑、残缺不全。我们必须努力地看，必须花时间辨认看到的东西。它们仿佛来自遥远的往昔，尽管它们仅仅拍摄于几年前。



9.16　萨莉·曼：《无题六号，安蒂特姆》。2001年。明胶银版照片，96.5×121.9厘米。蒙纽约高古轩画廊惠允

审查:罗伯特·梅普尔索普



罗伯特·梅普尔索普:《自拍像》。1988 年。照片

每一种艺术都有自己的"避雷针"——由于形式或内容的原因而引来关注、愤怒和争议风暴的作品。这些作品还常常引发审查争端。在文学领域，D. H.劳伦斯(D. H. Laurence)的《查泰莱夫人的情人》(*Lady Chatterley's Lover*)由于直白的性爱场面描写而被禁止在美国出版，这一禁就是三十多年。在戏剧方面，1968 年的音乐剧《头发》(*Hair*)以一个惊世骇俗的奇观跟百老汇的观众见面:全体演员都一丝不挂。在摄影方面，这种"避雷针"就是罗伯特·梅普尔索普的"X 级作品"。

从 1976 年的首次个展开始，梅普尔索普逐渐积累起相当高的声望，但当大部分公众注意到他的"X 级作品"之后，这种声望就跟麻烦沾上了边，因为那一组组照片拍的都是施虐受虐狂和同性恋的形象，这些形象是如此露骨，以至于许多(甚至大多数)观众都感到了极度的不安。

1989 年春，梅普尔索普死于艾滋病。一个他的作品展很快就开始筹办，其中包括了几幅"X 级作品"。这个展览计划在美国巡回展出。从这时起发生的一连串事件可能在未来的许多年里都将是艺术界探讨和争论的话题。

梅普尔索普展定于 1989 年夏天在华盛顿的科科伦美术馆(一个公共博物馆)开幕。但在开展前，它引起了参议员、北卡罗来纳州共和党人杰西·赫尔姆斯(Jesse Helms)的注意，他把这些照片斥为淫照。赫尔姆斯参议员主要的反对理由是，这个展览的部分资金来自国家艺术基金会——换句话说，就是来自美国纳税人。他试图说服国会禁止向他所认为的下流作品提供资金，这一举动引起了轰动，正反双方展开了激烈的辩论。在争议达到白热化的时候，科科伦美术馆取消了这次展览，但展览后来还是在普遍的欢迎声中在华盛顿的"艺术计划"开幕了。

结束了在华盛顿的展期之后，梅普尔索普展移师康涅狄格的哈特福德和加利福尼亚的伯克利;在这两地，它都没有遇到大的变故或抗议。然而，预定行程的下一站是一个以对色情作品的严厉反对而著称的城市:辛辛那提。在辛辛那提，争议变成了吵闹。争论的焦点不再仅仅是公共资金了。它此时变成了:这些照片究竟该不该被展示出来?

展览在辛辛那提开幕的那一天，警方先给展品拍下录像作为证据，在此期间，他们关闭了当代艺术中心。然后展览重新开放，在整个停留期间，它迎来了大批观众。但一个大陪审团以伤风败俗为由起诉了展馆及其馆长。如果被判有罪，展馆馆长将在狱中服刑长达一年。

在讨论审判结果之前，停下来思考部分所涉及的问题，也许是合适的做法。梅普尔索普一案真的是个审查事件吗?审查究竟是什么?

就我们目前的议题而言，我们会把审查定义

为：某个个人或团体对另一个个人或团体的艺术表达方式的监督。这个定义假定个人或团体 A 有权管理个人或团体 B 的表达方式。这种权力的运用通常出于政治、宗教或道德的原因。换言之，A 可以阻止 B 创作或展示与 A 的政治、宗教或道德观点相冲突的作品。

我们认为会在集权社会里发现审查的存在，而我们也很少失望。专制统治之所以能够继续存在，仅仅是因为它是独断的，所以它无法容忍其他观点。但在今天的美国，出于政治理由的审查却远不如涉及宗教或道德标准的审查那么有争议。

我们所生活的这个多元社会是多种宗教、多种道德观点的代表。秉持着善意和有见地的信念的人们对于什么是"对"或什么是"错"、什么是被允许的或什么是被禁止的存在分歧。争议最大的分歧点之一与自由表达的问题有关，特别是当它涉及艺术的时候。艺术家、作家和演员是否应该被允许随心所欲地表达？或者，是否应该对那种表达施加限制，以控制那些被主要的社会群体认为不道德的作品的数量？

自由表达的支持者搬出了宪法的第一修正案，它有一部分是这样说的："国会不应立法……限制言论自由。"但那条修正案并没有给你想说就说的权利。你不能，比方说，故意编造针对另一个人的谎言，不管是以口头形式（口头诽谤罪）还是印刷品的形式（文字或图画诽谤罪）：这类谎言是被禁止的，而且另一个人有权控告你。

在本世纪之初的一个经典案例里，最高法院的法官小奥利弗·温德尔·霍姆斯（Oliver Wendell Holmes, Jr.）曾说："任何人都无权在一个拥挤的剧院里大喊'起火啦'来骗人。"这样看来，言论自由并不是无条件的；它是有限度的。另外，在历史上，最高法院就曾认为，查禁淫秽言论、著作和图像是被允许的。问题在于：如何判断什么才是淫秽？

到本书写作时为止，最高法院关于淫秽的标准出自 1973 年的一个名为"米勒诉加利福尼亚州"的案件。这条标准规定，如果"普通人采用现有的群体规范"，认定某物是淫秽的，那么它就是淫秽的；如果"作品作为一个整体，缺乏严肃的文学、艺术、政治或科学价值"，那么它就是淫秽的。显然，这一意见引出的问题多于它所能回答的。谁是普通人？哪个群体？由谁来判定艺术价值是否严肃？

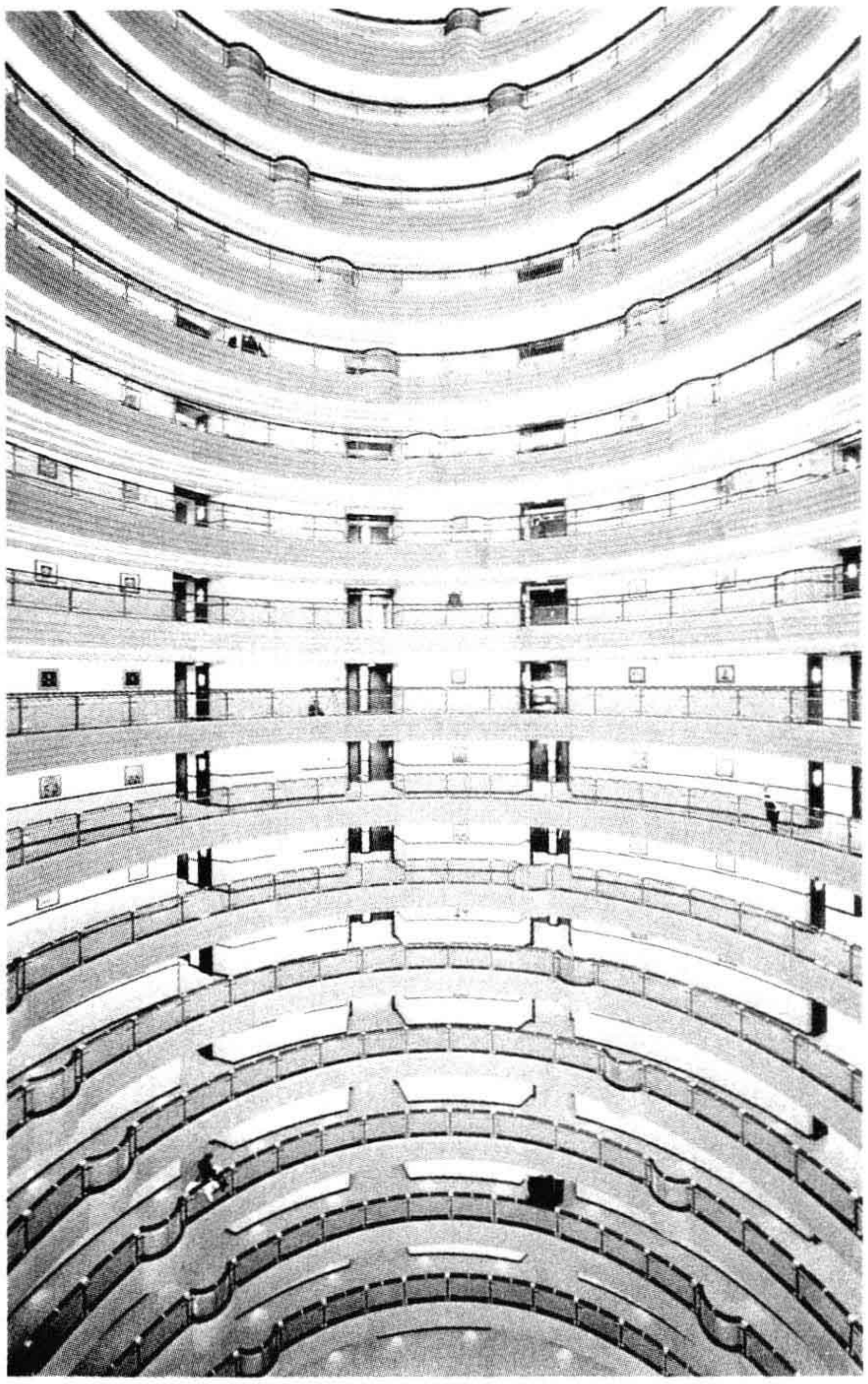
让这个难题进一步复杂化的是公共艺术基金的问题。许多人觉得，纳税人的钱根本就不该用来资助艺术。另一些人则认为，政府应该为艺术提供资金，但不是给"淫秽"艺术——不管它是什么。那些反对限制开支的人担心这种限制会导致一种类似于集权社会的状况：政府严格地管制着艺术。

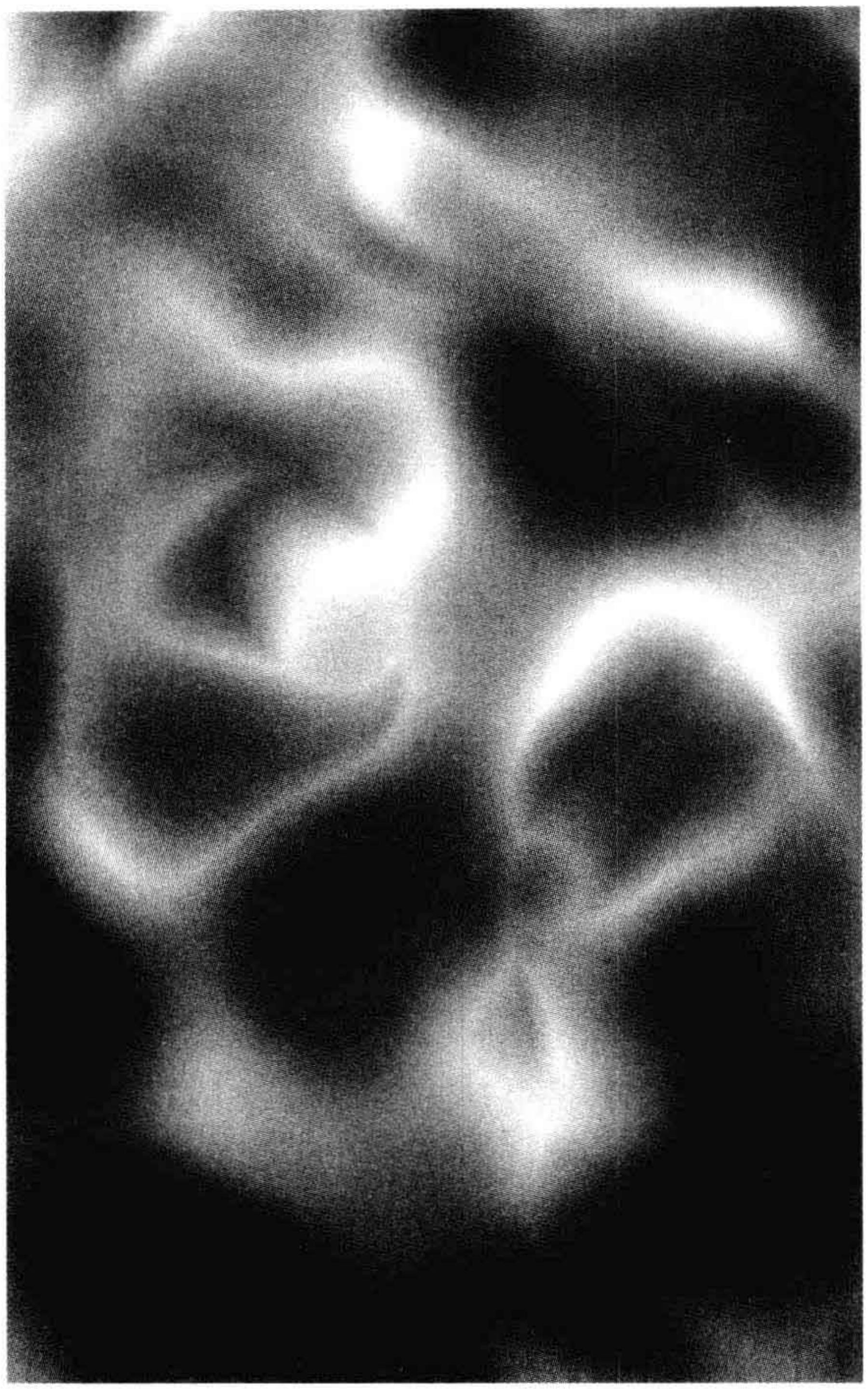
在我们的体制中，我们交纳税款，准许我们选出的代表决定这笔钱的开支方式。1965 年，国会通过了《国家艺术和人文基金法案》，其目的声明中有这样的说法："联邦政府帮助创造并维持一种鼓励思想、想象和探索自由的风气，以及促进这种创造才能发挥的物质环境是必要且恰当的。"

1996 年，在来自保守团体的压力之下，国会把提供给国家艺术基金会的资金削减了约 40%，并完全取消了给视觉艺术家个人的补助金。到本书写作时为止，基金仍然大大低于以前的水平，个人补助金只有文学、爵士乐和传统或民间艺术才能获得。资助"淫秽"艺术的问题——以及"淫秽"的确定方法——依旧含糊不清。无疑，这些问题中的任何一个永远都无法得到人人都接受的不容置疑的回答。在各级法院不断努力解决这些复杂问题的同时，本书的读者必须自己拿定主意。这又把我们带回到了梅普尔索普案。

辛辛那提展馆及其馆长被控伤风败俗六个月之后，一个由当地市民组成的陪审团宣判他们无罪。这些陪审员并非艺术专家；他们大部分人从未去过美术馆，对艺术一无所知，而且对它不甚关心。但他们愿意让被告出示的艺术专家影响他们的决定。正如一个陪审员事后所说的："我们不得不人云亦云。就像毕加索。每个人都对我说毕加索是个艺术家。我并不喜欢这样。我不懂艺术。但如果大家都说那是艺术，我就必须附和。"

梅普尔索普一案的陪审员都是"普通人"，他们采用一个相当保守的"群体"的标准，认定有争议的作品确实具有"严肃的艺术价值"。这是对一个案子的判决，但未来还将出现更多的案件，而且审查问题永远也无法得到一个明确的答案。





9.17 （左）安德烈亚斯·古尔斯基:《上海》。2000 年。彩色合剂冲印，302.3×205.7 厘米。蒙纽约马修·马克斯画廊惠允

9.18 （右）托马斯·鲁夫:《底纹十二第三号》。2003 年。彩色合剂冲印和 Diasec 照片保存技术，画面尺寸 254×166.4 厘米。蒙艺术家本人和表演艺术家集体管理公司惠允

作为摄影的自然延伸，计算机受到了许多利用摄影进行创作的艺术家的欢迎。新研制的数码相机完全不用胶卷，而是把照片作为数据储存在磁盘上。一种把照片从电脑上直接印到标准相纸上的印相技术也被开发出来。对摄影记者来说，有了数码相机，照片就可以像电子邮件一样通过电话线传送回报社。对艺术家来说，有了这种新技术，他们就可以把收集来的摄影图像输入电脑，以它们为素材进行创作，然后把最终成果印成照片。

在创作《上海》(*Shanghai*, **9.17**)这样的照片时，安德烈亚斯·古尔斯基(Andreas Gursky)把两张或更多大幅彩色负片扫描到电脑上。他把它们合并成一个图像，并不断修改，直到对每一个细节都满意为止。接下来，最终图像输出成为一张新的彩色负片，并被印成照片——一张非常大的照片。高近 10 英尺的《上海》拥有我们通常认为油画或广告牌才有的那种强烈的存在感。其实，与色彩和数字化处理一样，大尺寸也是首先在广告中应用的。由于在艺术上的成功，古尔斯基才有可能承担创作这么巨大的照片所需的费用，也才能去上海这样的地方旅行，并发现这座巨穴般的宾馆。这种毫无个性的室内设计完全是全球化的产物，把它放在亚

特兰大、悉尼、柏林或其他任何一座城市都是可以的。

托马斯·鲁夫(Thomas Ruff)在一组被他称为“底纹”(意思是底层)的作品中,把计算机应用向前推进了一步。鲁夫并不是把自己拍的照片扫描到电脑上,而是从网上下载图片。在“底纹”系列中,鲁夫用的是取自日本漫画书和动漫电影(见9.30)的图像。他将这些图像层层叠加,使它们各自都难以辨认。他对由此产生的图像的轮廓进行模糊处理,直至一切可辨认的具象痕迹都被消除殆尽,才印出最后的结果。与古尔斯基一样,鲁夫的作品规模非常大。这里展示的《底纹十二第三号》(*Substratum 12 III*,**9.18**)的高度超过了8英尺。

鲁夫承袭曼·雷的风格,也完全不依靠照相机的帮助来制作照片。他所用的素材,即动漫电影和漫画书的图片,描绘的是幻想世界的故事。当鲁夫发现它们时,它们与现实的关系已是双重的疏离:第一次是由于它们的虚构题材,第二次是因为它们在互联网上的虚拟存在。在层叠和模糊处理之后,鲁夫进一步消解它们的情节,直至它们对自己的前世再无半点记忆,只作为显示器上的一片鲜艳、颤动、有宝石色泽的光而存在着。到了这时,他才赋予它们照片这种物质外形。

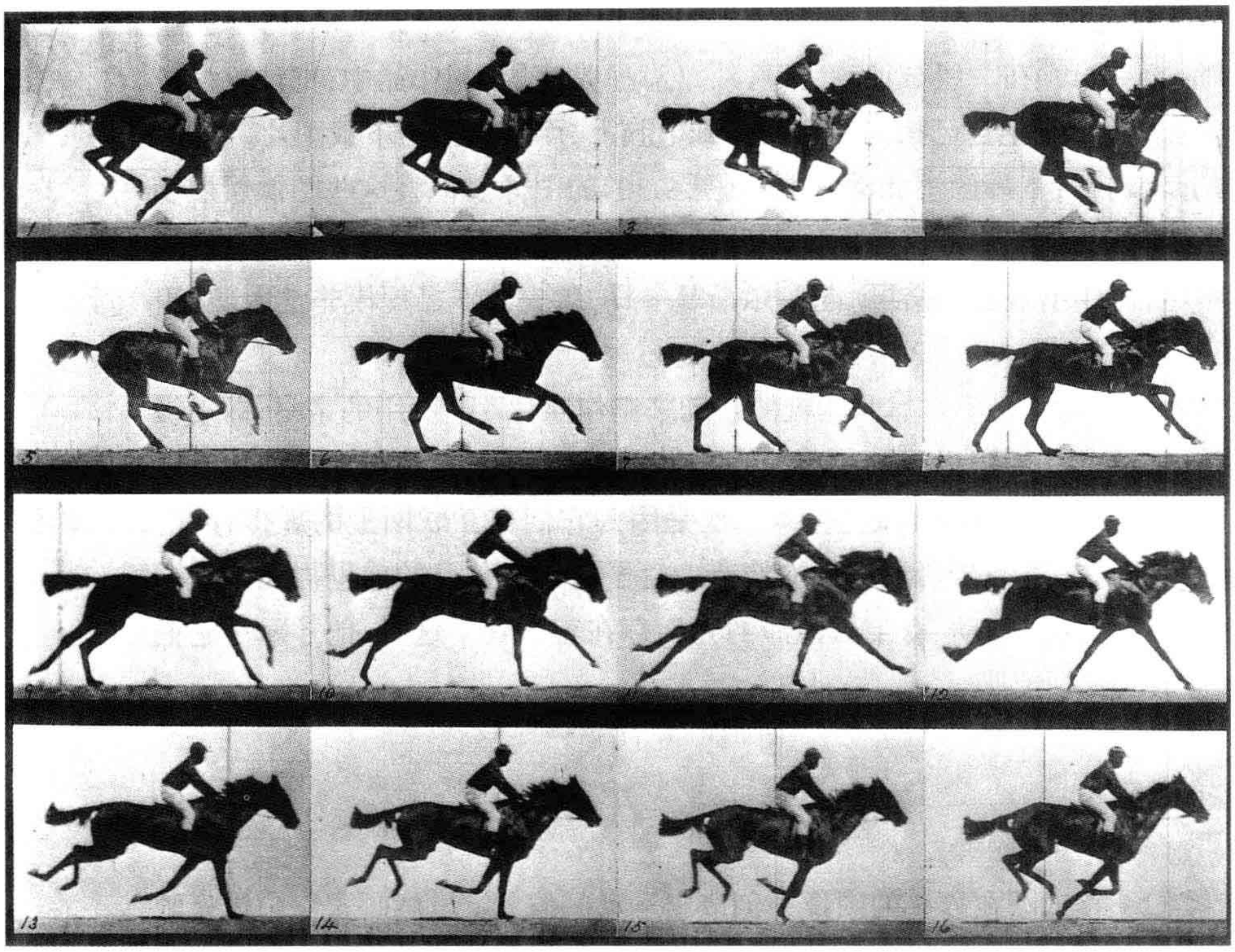
电 影

有史以来,艺术家们一直试图在静止的图像中创造出运动的假象。虽然画家们画过疾驰的马、奔跑的人以及各种各样的动作,但他们从来都无法确定自己对运动的描绘是否“准确”、逼真。比方说,要把一匹奔马画得绝对真实,艺术家就必须让马在奔跑中停顿片刻。但因为马的运动快得人的目光无法跟上,所以艺术家没有把握奔马真的摆出过某种姿势。1878年,一个名叫埃德沃德·迈布里奇(Eadweard Muybridge)的人设法解决了这个难题,他的解决办法背后的故事成了摄影史上的一个经典。

过去有一个加利福尼亚州州长利兰·斯坦福(Leland Stanford),他以2500美元跟一个朋友打赌全速奔跑的马有时会四蹄离地。因为肉眼观察不管怎样都无法解决这个赌局,斯坦福就聘请以风景摄影而闻名的迈布里奇来给自己的一匹赛马拍照。迈布里奇想出了一个巧妙的拍照方法。他架起24台照相机,每台相机上都接着一根横穿赛道的黑线。当斯坦福的马沿着跑道奔跑时,它会扯动这些触发快门的线——而且最后证明,奔马在某些时刻确实会收拢四蹄,离开地面(**9.19**)。斯坦福打赢了赌,迈布里奇则转入了更加雄心勃勃的运动研究。1887年,他出版了自己最重要的著作《动物的运动》(*Animal Locomotion*)。《动物的运动》用781幅处于连续动态中的人和动物图版,让世人第一次看到了活的人和动物在运动时的各种真实姿势。

埃德沃德·迈布里奇在19世纪80年代做的实验有两个直接的衍生物。一个是延时摄影,胶卷和照相机的速度越来越快时,这一技术才有可能实现。另一个是连续摄影。毋庸置疑,迈布里奇激起了公众的兴趣,他们想要看用胶卷记录下的真正的运动。这个带有镜头的小盒子窥见了一个别样的世界,这个世界不再凝滞不动,而是旋转着、移动着、跳跃着。公众想要看到更多这样的景象。他们不需要等多久了。

1895年12月28日晚,一小群观众聚在巴黎一个咖啡馆的地下室里,这个地下室即将成



9.19 埃德沃德·迈布里奇：《奔马》。1878 年。珂罗版，23.3×30.5 厘米。蒙纽约州罗切斯特市乔治·伊斯门纪念馆惠允

为历史上第一家商业影院。这些观众看了几部非常短的影片，其中一部拍的是给婴儿喂饭，还有一部拍的是一个园丁被水龙带浇湿。有一个片子引起了特别强烈的反应。《火车到站》(*L'Arrivée d'un train en gare*)让观众尖叫起来，他们有的急忙俯身躲避，有的从座位上一跃而起，因为它的主角就是一列直接冲着观众呼啸而来的火车。除了在现实生活中，这些人以前从未见过这样的场面，所以他们下意识地作出了反应。从一开始，电影就能使银幕上的影像看起来完全真实。

电影的起源

电影建立在一种名为视觉暂留的现象的基础上。人脑保留视像的时间会比眼睛真正记录它的时间略长一点。如果不是这样，您对世界的视觉感知就会不断被眨眼的动作打断。但实际上，在双眼闭上的那一刹那，大脑会“保存”视像。类似地，当静止的图像以最短的间隔从人眼前闪过时，大脑也会发挥保存图像的作用。电影不是真的在动，而是一组以每秒 24 格的速度放映的静止画面，这样的速度使人觉得动作是连续的。

对活动图像的兴趣实际上在照相机产生之前就有了。早在 1832 年，一种用转轮带动一组互相略有不同的画片旋转，使画中的形象看似在动的玩具就在欧洲获得了专利。埃德沃德·迈布里奇后来把这一原理应用于自己的复合组照，他将它们放入一种被他称为动物实验镜的转轮中转动。

但电影的商业应用有待于三个重要的进展。1888 年，美国人乔治·伊斯门推出了能把图像串连起来的赛璐珞胶卷。另一大步是由美国著名发明家托马斯·爱迪生(Thomas Edison)迈

出的。1894 年，在爱迪生的实验室里，技师们拍出了一部电影，这显然是第一部真正的电影。这部用赛璐珞胶卷拍摄的影片只持续了数秒。它的"主角"是爱迪生的一个机械师，一个可以应要求打出可笑的喷嚏的人。片名是《弗雷德·奥特的喷嚏》(*Fred Ott's Sneeze*)。

还有一个大问题没有解决。对于怎样把电影放给观众看，还没有什么令人满意的办法。这时迎接挑战的是两个法国人，这兄弟二人有一个应景的名字——卢米埃尔(Lumière，意思是"光")，他们于 1895 年成功地造出了一台可以使用的电影放映机。在那家巴黎咖啡馆里放映的影片是由卢米埃尔兄弟拍摄的。电影工业就是从那个时刻起跑并向前飞奔的。

探索可能性

从电影诞生之日起，对于这种新技术最擅长什么这个问题就已没有疑问：视觉艺术至少会讲故事。间接涉及故事，或本身包含故事，或描绘故事的片断为绘画一向之所能。摄影也能做这些事。但在电影里，故事可以在时间和运动中展开，跟生活中或戏台上表现得一样。

卢米埃尔兄弟放映的那部短片讲述了一个真实的火车进站的小故事。它是一部反映已发生之事的纪录片。当然，我们所讲的故事并非全都发生在当下或现实世界，至少不是在现实世界里摄影家能到达的那些地方。它们的背景可能是虚构的未来，或过去的历史，或海底，或地心。早已熟知摄影能制造出什么样的错觉的早期电影摄制者很快就着手探索这种新的媒介讲述虚构故事的能力。早期的一个精彩的例子是法国电影摄制者乔治·梅里爱(Georges Méliès)的《月球旅行记》(*A Trip to the Moon*，**9.20**)。梅里爱拍这部电影是在 1902 年，那个时候，太空旅行还是遥不可及的事。当时连飞机都还没发明呢(莱特兄弟历史性的飞行发生在第二年，即 1903 年)！作为最早的科幻电影之一，《月球旅行记》讲述了一群科学家去月球旅



9.20　太空舱着陆，乔治·梅里爱执导的《月球旅行记》中的一个画面。1902 年

行的故事。他们是怎样到达月球的呢？他们发明了一种酷似大炮的“太空枪”，它用一个巨型子弹模样的密封舱把他们发射到太空中去。这些冒险家不偏不倚正好着陆在月球的眼睛上（哎哟！），之后，他们跟地下月球生物们打了一仗。月球人获胜，把入侵者囚禁起来。但科学家们设法逃了出来并回到地球上，受到欢呼的群众的迎接。

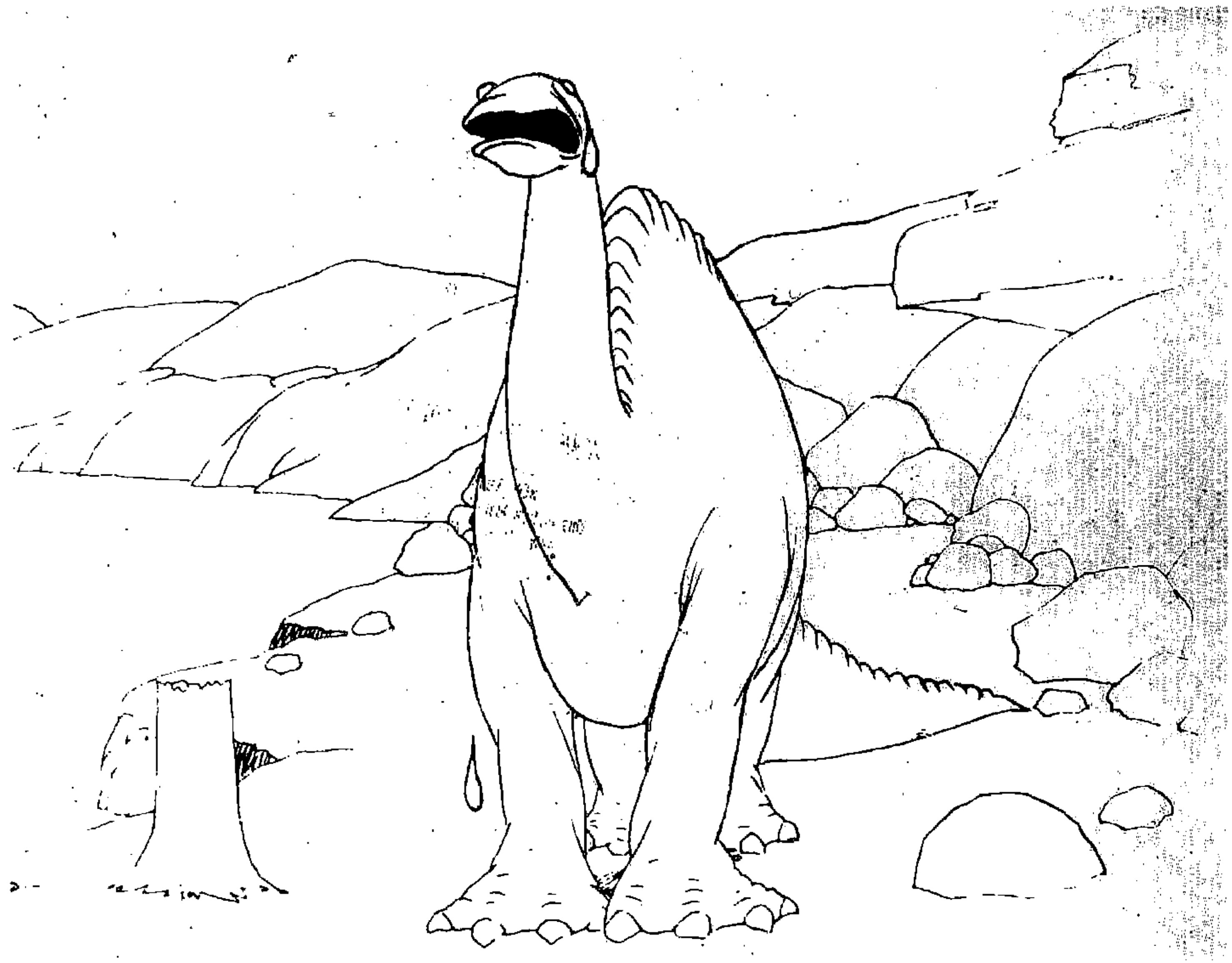
梅里爱是在一个摄影棚里用画成的布景拍出这部14分钟的影片的，这种布景跟戏剧演出中用的一模一样。他还用简单的延时摄影法制造出了复杂的特效。比方说，在月球上，其中一个科学家拥有的一把打开的伞突然变成了一个巨大的蘑菇。梅里爱先拍雨伞，然后停下摄影机，把伞换成蘑菇，再重新开机拍摄。当影片放映时，这种变形看起来就像变魔术一般。

梅里爱拍电影用的都是真人演员。另一些早期电影摄制者很快发现，故事也可以由似乎自己会动的物品或图画来“表演”，这种魔术般的效果叫动画，意思是“赋予生命”。动画利用的是以下事实：电影摄影机能在运动进行时连续拍摄，也能一次只拍一个画面。比方说，如果您在桌上放一把勺子，对准它拍一个镜头，然后把勺子稍稍移动一下位置，又拍一个镜头，接着再次移动它，拍第三个镜头，那么当影片放映时，勺子将会显得像是自己在移动。像这样把实物拍摄成动画片叫真人电影动画，早期的电影摄制者在这方面表现出了极高的创造力。1907年的一部法国影片里面就有一个餐刀完全独立地给早餐烤面包涂黄油的场景。

手绘动画片也是根据这种逐格原理制作的，只不过所拍的是素描或漫画，而非实物。回头看看迈布里奇为奔马拍摄的连续照片（见9.19），就能想象出制作这样的动画片要做哪些工作。如果您把这些照片都画下来，并且按顺序拍下这些画，您将制作出一部非常短的动画电影。动画片制作是一种费时费力的电影制作方式，因为从影片开始到结束的每一秒都需要12到24幅画，才能产生流畅的运动错觉。因此，一部长度只有3分钟的动画片最多可能需要4320幅不重复的手绘稿！

温莎·麦凯（Winsor McCay）是美国动画片的先驱之一。在从事动画片之前，麦凯已因他1905年开始为《纽约先驱报》画的令人耳目一新的连环漫画《内莫船长》而成名。他还是一个成功的戏剧表演家。在舞台上，他负责的是剧情讲解——边讲故事，边把故事在粉笔板上画出来。麦凯拍过几部动画短片，但他最有名的作品是《训练有素的恐龙格蒂》（*Gertie the Trained Dinosaur*，**9.21**）。麦凯是为自己的舞台节目而创造格蒂的。他把她的形象放映到一块固定在画架上的巨大画板上，其效果就像是他本人的一幅画作突然活了过来。在动画片放映过程中，麦凯还与它进行互动，比方说责骂格蒂，而格蒂则作后悔状。格蒂不是第一个专为动画片创造的动物角色，但她是第一个拥有鲜明个性的动物角色，就这一点而言，她是米老鼠、唐老鸭、兔八哥及其他著名的动画片动物角色的鼻祖。

当要拍摄故事时，早期的电影摄制者自然而然地把戏剧当作了模仿的对象。起初，他们在舞台前方架设起一台摄影机，让它拍下表演的场面，仿佛摄影机是一名直视前方、从不眨眼的观众。但实际上，作为观众，我们并非呆坐不动，也不是目不转睛地盯着整个舞台的。我们看这看那，密切关注剧情的发展。我们专注的对象有时是布景，有时是一张脸，有时是一个手势。电影摄制者很快就意识到，摄影机也能做这些事，它能进入故事的情境，将其更生动地展现给观众。就在电影摄制者们互相借鉴彼此的试验和发现的过程中，一套电影叙事手法逐渐开始形成。在美国，最早的电影大师之一是D. W. 格里菲斯（D. W. Griffith）。



9.21　温莎·麦凯：《训练有素的恐龙格蒂》。1914 年

1908 年，作为一名极短（10 分钟）默片的导演，D. W. 格里菲斯开始了他的电影事业，他以每周两部的速度机械而快速地制造出影片。这段学徒经历教会了他很多电影摄制技巧，所以到了格里菲斯获得更大的创作自主权的时候，他已做好了准备。1914 年，这位制片人兼导演拍摄了他的第一部达到正片长度的影片，连片名都表明这是一部史诗：《一个国家的诞生》（*The Birth of a Nation*，**9.22**）。格里菲斯所讲的故事出自一部当代小说。《一个国家的诞生》以内战之前、之中和之后的美国南方为背景。它用一种现在常见的手法，将一个北方家庭和一个南方家庭的经历交织在一起：它们偶然相遇，双方的成员彼此坠入爱河。情节中设置了许多战争场景和一场异常感人的林肯总统遇刺的戏。我们必须记住，这是一部默片。所有的动作、情节、情感都只能由影像来表现，没有对白，也没有音效（早期的电影院中通常有现场的音乐伴奏）。

今天的观众大都会发现自己很难耐着性子把《一个国家的诞生》从头到尾看完，因为尽管它的风格并无夸张之处，但它的种族歧视和过于简单化的道德观令人不快。即便是在它那个年代，一些观众也对此片的这些特点作出了激烈的反应。1915 年 3 月 4 日的《纽约时报》在评论这部影片时指责它"题材耸人听闻，具有煽动性"。不过，《纽约时报》接着评价了"此片作为一部电影"的价值，认为它是"对电影摄影机的用武之地的一个令人印象深刻的新例证"。[1]

摄影机运转过程中每个连续的电影画面序列都被称作一个镜头。在电影的早年，标准的镜头是表现演员全身的全景镜头。为了获得富有戏剧性的效果，格里菲斯更愿意尝试多种多

[1] *The New York Times Film Reviews 1913–1970* (New York: Arno Press, 1971), p. 6.



9.22 D. W. 格里菲斯执导的《一个国家的诞生》中的战争场面。1915 年

样的镜头：中景（腰部以上）、特写（头部和肩部）、极近景（脸的局部）和远景（从远处看）。由于不满足于摄影机只充当固定的场景观察者，格里菲斯运用了摇镜头（摄影机左右移动）和移动镜头（摄影机在轨道上从后向前推）。他还改进了通过两个或更多场景交替出现来推进剧情的交叉剪辑技术。比方说，他会拍摄女主人公身处险境、男主人公赶来相救的场景，然后在两者之间来回切换，以制造悬念。

交叉剪辑显示了格里菲斯高超的电影剪辑技艺，即在所有的镜头都拍摄完毕之后，创造性地把它们汇编成一部电影。在《一个国家的诞生》中，格里菲斯还有效地运用了圈入圈出镜头（见 9.22），即消隐影片的边缘，形成一个焦点圈。《一个国家的诞生》中甚至有闪回镜头，即向被认为发生在影片主要剧情之前的情节的切换。

格里菲斯后来声称，这些叙事手法很多是他本人发明的。直到最近，历史学家们都还把他的大话当真。如今，在大量的研究之后，我们知道了，摇镜头、特写和镜头交切是在电影艺术的早期，由多位电影摄制者在多个地点开发出来的。但格里菲斯以高超精湛的技巧、大胆新颖的手法，用它们创造出试金石式的作品，这些作品所表现的远大的艺术抱负激励着未来的电影摄制者。

大制片厂制度

最早的电影摄制者是企业家。他们或者单干，或者开办小公司，很像早先摄影师们做过的那样。但随着拍电影的热情蔓延到全世界，随着相关的技术发展起来并变得更加专门化，随着公众对电影的兴趣持续升温，能以大得多的规模高效地制作影片的机构开始形成。这些

机构叫做制片厂，由它们培育起来的电影制作体系叫大制片厂制度。制片厂兴起于20世纪头十年间。但不久，欧洲就陷入了第一次世界大战，这场历时四年的战争重创了它的电影业。因此，大制片厂制度是在美国的好莱坞达到影响力和实力的巅峰的。

好莱坞的大制片厂，如派拉蒙、华纳兄弟和米高梅，集电影工业的所有环节于一身。制片厂不但拍电影，还发行和在它们专属的院线里放映电影。制片厂有出点子、写剧本的编剧，签订了长期合同的演员和导演，以及庞大的专业人员队伍，如摄像师、服装和布景设计师、布景画家、照明专家、化妆师和剪辑师。20世纪20年代末，当电影有了声音的时候，制片厂又在员工中增添了音效工程师一职。作曲家受雇编写电影配乐，录制配乐的管弦乐队也被组建起来。宣传部门不仅让公众了解即将上映什么影片，还向他们提供关于影星生活的信息，因为在人们的想象中，影星过的是令人向往的生活，而这种生活至少部分是公开的。

这样的话，拍电影就牵涉到数百人的工作的协调问题。在这种环境里，掌管整个项目的人——制片人的地位越来越重要、权力越来越大。好莱坞大制片厂时代最有名的制片人之一是大卫·O. 塞尔兹尼克(David O. Selznick)。塞尔兹尼克在名气如日中天之时辞去了在米高梅制片厂的职位，成为一名独立制片人。正是在做独立制片人期间，他拍摄了历史上最著名的好莱坞电影之一——改编自玛格丽特·米切尔(Margaret Mitchell)那部关于内战的畅销小说的《乱世佳人》(*Gone with the Wind*, **9.23**)。塞尔兹尼克对这个项目的控制充满了传奇色彩。在剧本创作期间，他接连雇用和辞退了多名编剧。到了拍摄的时候，他还继续亲自撰写和修改部分剧本。在主持了一场漫长而高调的演员选秀活动之后，他开始正式拍摄，却在几个星期后解雇了导演。总共有五位导演为这部影片工作过。

《乱世佳人》是用20世纪30年代初开始采用的彩色技术拍摄的。塞尔兹尼克和他的制作团队充分利用了色彩所开创的各种可能性。这里展示的画面是全片最令人难忘的瞬间之



9.23 扮演斯佳丽·奥哈拉的费雯丽在大卫·O. 塞尔兹尼克制片的《乱世佳人》的一个场景中。1939年



9.24 扮演查尔斯·福斯特·凯恩的奥逊·威尔斯在他执导的《公民凯恩》的一个场景中。1941年

一。娇生惯养的女主人公斯佳丽·奥哈拉(Scarlett O'Hara)在从亚特兰大战场上撤下的南部联军伤兵中间寻找着米德医生(Dr. Meade)。摄影机先拍她的特写,然后慢慢向后拉高(它被安装在一台工程起重机上),以便拍到更多的画面。伤兵队伍一眼望不到尽头,而斯佳丽则被缩小成一个在他们中间狂奔的小小的红色人形。我们通过她的经历,跟她同时意识到了战争的残暴。在这里,电影独有的潜在表现力被展现得淋漓尽致。

塞尔兹尼克对《乱世佳人》的支配力固然颇有分量,但与我们接下来将要研究的这位电影摄制者在创作上的参与度比起来,它就像是小巫见大巫了。1941年,雷电华电影公司发行了一部几乎完全由一位26岁的"天才青年"单枪匹马制造出来的影片。他出演主角、兼任制片和导演、合写剧本、督导剪辑和布景设计,据说还亲手缝制了部分服装。在当时的观众或影评人看来,这部影片并不成功。但今天,当电影人编制"十佳"电影摄制者和影片名单时,我们一定能找到奥逊·威尔斯(Orson Welles)和他的代表作《公民凯恩》(*Citizen Kane*,**9.24**)的名字。

威尔斯所讲的故事模糊地影射了报纸出版商威廉·伦道夫·赫斯特(William Randolph Hearst)的生平。电影中,赫斯特更名为查尔斯·福斯特·凯恩(Charles Foster Kane),由威尔斯饰演。一个原本普通的强人传记故事被威尔斯变成了一个惊人的电影成就。《公民凯恩》在多个层面上具有革新意义。它的结构乍一看就是普通的倒叙:以凯恩之死为起点,回溯他从童年、青年直到老年的一生,最后又回到他的死亡。但故事真正讲起来,远比这要复杂。凯恩在影片中的生活被分成五个部分——第一部分用喧闹的新闻片来表现,其余四个部分则从四个与凯恩有关联的人的视角依次道来。威尔斯先勾勒出急躁的成功青年凯恩的大致轮廓,然后逐渐深入凯恩的内心世界。在内心世界慢慢崩溃瓦解的过程中,凯恩进入了孤独、痛苦的老年。

从电影的角度看,该片呈现了五花八门的摄制技巧——一切都是为了突出凯恩的个性。

其中有仰角镜头(凸显凯恩的高大)、富于感染力的远景镜头以及许多意在表现物理和情感距离的移动镜头。比方说,当凯恩与第一任妻子的关系日益冷淡时,银幕上出现了夫妇二人坐在一张不断加长的餐桌两头,彼此距离越来越远的情景。为了表现他想要的气氛、情感象征和人物形象,威尔斯对每个镜头都作了精心设计。《公民凯恩》不可能成为一部舞台剧。它的效果太依赖电影技巧了。威尔斯比他之前所有的电影摄制者都更充分地证明了,只要在使用时调动想象力,摄影机就会无所不能。

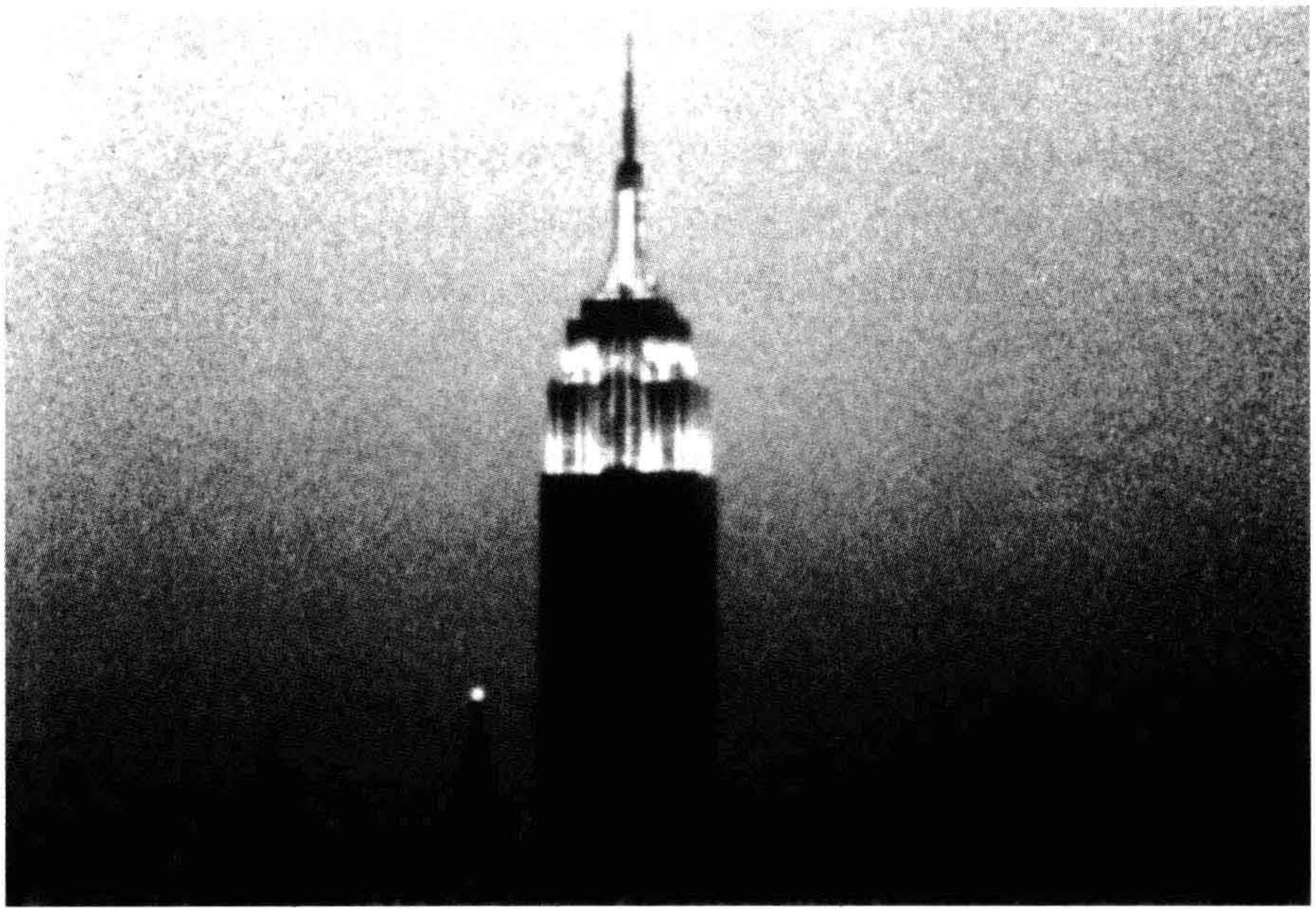
艺术家与电影

拍电影的花费以及所需的专门设备和技术知识基本上令视觉艺术家无法尝试这一新媒介。直到本章稍后将要讨论的视频被发明出来,视觉艺术家才得以在创作中大规模地引入被录下的时间和运动。尽管如此,与视频诞生之前丰富多彩的世界电影工业史并行的,还有一小段艺术家电影史。

20 世纪的头几十年,几个重要的艺术运动都在电影中引起了共鸣。一个例子就是 20 世纪 20 年代形成于巴黎的超现实主义运动,该运动的基础是对无意识活动和梦象的迷恋。超现实主义影响了所有的艺术门类——不单是绘画和雕塑,还有诗歌、小说、电影、摄影和戏剧。最有名的超现实主义画家之一是西班牙人萨尔瓦多·达利(Salvador Dalí,见 21.26)。青年时代的达利就是一个个性张扬的人。就在毕业前夕,他被马德里艺术学校开除,原因是,他声称教授们没有资格评判他,从而惹恼了他们。他前往巴黎,与比他先到巴黎、就读于巴黎电影学院的西班牙同乡,同时也是他的朋友路易·布努埃尔(Luis Buñuel)会合。这对朋友决定合作拍一部电影。他们忙活了三天,编出一个基于他们的梦境和幻想的电影剧本。他们将其命名



9.25 路易·布努埃尔和萨尔瓦多·达利:《一条安达卢西亚的狗》。1928 年



9.26 安迪·沃霍尔:《帝国》。1964 年。16 毫米胶片,黑白,无声,8 小时 5 分钟,每秒 16 帧。安迪·沃霍尔博物馆,匹兹堡

为《一条安达卢西亚的狗》(*An Andalusian Dog*,**9.25**)。在达利的协助下,布努埃尔用两个星期拍出了这部电影。

按照超现实主义的惯例,《一条安达卢西亚的狗》与狗毫不相干。剧情就是一次恋人间的争吵,拍出来却像是梦的素材。在此处展示的画面中,成群的蚂蚁从一只插在门缝里的手上的一个小洞爬出。在影片的其他地方,一个女人似乎用剃刀割开了自己的一只眼睛,一个男人拖着一架被死驴和两名牧师塞得满满当当的钢琴穿过房间,两条正在摇和鸡尾酒的手臂突然穿墙而过。长度只有 16 分钟的《一条安达卢西亚的狗》是超现实主义电影的经典之作。在此之后,达利和布努埃尔只合作了一个项目就分道扬镳了:布努埃尔拍电影,达利画画。

20 世纪 60 年代诞生了一场被称为波普艺术的运动,其最著名的践行者之一安迪·沃霍尔(Andy Warhol,见 22.9)正是在此时成名的。"波普"(Pop)是"流行"(popular)一词的简写,而那时最流行的莫过于电影了。价格适中的电影摄影机逐渐在大众中普及,带来了地下或实验电影的繁荣局面。沃霍尔在纽约闹市区租了一个宽敞的顶层楼面。他称之为"工厂",因为这里将要成为其艺术的大量制造之地,而制造者是他本人、他的助手、他的朋友、跟班、来访的名流以及各色人等。在这个环境里,他开始拍电影。沃霍尔早期的电影作品都是黑白默片。它们与他这个时期的绘画作品的相似之处在于,它们对我们那种关于电影里总会"发生"点什么事的思维模式提出了挑战。比方说,沃霍尔 1963 年的电影《吻》(*Kiss*)是由一对对的情侣的特写组成的,每一对情侣都接吻三分钟。这很像他那些汤罐头画,那一罐罐汤有时全是一个味道,有时则口味不同。一部更为极端的影片《帝国》(*Empire*,**9.26**)紧接着于次年问世。沃霍尔和一些朋友在一座看得到帝国大厦的大楼的第 44 层架起一台租来的摄影机。他们拍帝国大厦,从黄昏直到将近拂晓,连续拍了八个小时。在这段时间里,摄影机一直纹丝不动。我们在这幅插图中看到的构图也一直保持不变。影片胶片头尾相接,所以八个小时的拍摄产生了一部八个小时的电影。本片说的是什么呢?沃霍尔说,《帝国》是一种观察时间流逝的方式。

独立电影

从电影诞生之日起，就有人声称，与摄影一样，它也能作为一种艺术来实践。20 世纪 20 年代，“艺术电影”一词开始被使用，它通常表示的是一种不遵从流行的叙事手法或不以取悦广大观众为目的的独立电影。这些电影常常在小型的专业剧场、电影协会甚至是美术馆放映，而这些场所则组成了一个存在于商业性大影院之外的独立网络。但在电影这样一种合作性的媒介之中，谁才是艺术家？是演员、编剧，还是把它拼接起来的剪辑师？从某种意义上说，他们都是艺术家。但大多数观众一致认为，最令人满意的电影是那些似乎由某一个人主导的影片。许多人觉得这个人就是导演。20 世纪 50 年代，一群年轻的法国影评人特别有力地表述了这一观念。他们说，导演是电影的作者。

作者导演(auteur)拍的电影就像传统艺术家的绘画或雕塑作品，具有一以贯之的个人风格。这种风格是导演对电影尽可能多的环节施以控制的结果。通常，作者导演会积极参与电影情节的构思和剧本的编写。他或她会指导拍摄，与摄像师一起设计、安排每一个镜头，然后在拼接成片之时与剪辑师密切合作。

那些支持“作者论”的年轻影评人自己就渴望成为电影摄制者，其著述描写了他们喜欢和想要拍的电影类型。他们也确实把它们拍了出来，并在此过程中发动了一场活跃的名为“新浪潮”的运动。最早问世的新浪潮电影之一是让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）的《筋疲力尽》(*Breathless*, **9.27**)。《筋疲力尽》的情节相当简单。一个英俊的小贼（米歇尔[Michel]，让-保罗·贝尔蒙多[Jean-Paul Belmondo]饰）偷了一辆车，向北朝巴黎驶去。途中，他开枪打死了一名命令超速的他在路边停下的警察。在巴黎，他遇到了一个熟人：一个来自美国的漂亮的新闻系学生（帕特里夏[Patricia]，珍·茜宝[Jean Seberg]饰）。他们重续旧情，谈天说地，上影院，偷汽车，还计划逃往意大利。但帕特里夏不想谈恋爱，为了向自己证明她并没有坠入情网，她报警告发了米歇尔。

但《筋疲力尽》的革命性不在于它的情节，而在于它的叙事方式。剪辑的节奏快而有力，赋予影片自然的青春活力(法语片名的一种更为准确的译法是《断了气》)。跳接，即人物或背景突然改变，打破画面平稳的连贯性的切换大量存在。摄影机有时摇晃不定，仿佛是被一个正在走路的人拿在手中。对白部分



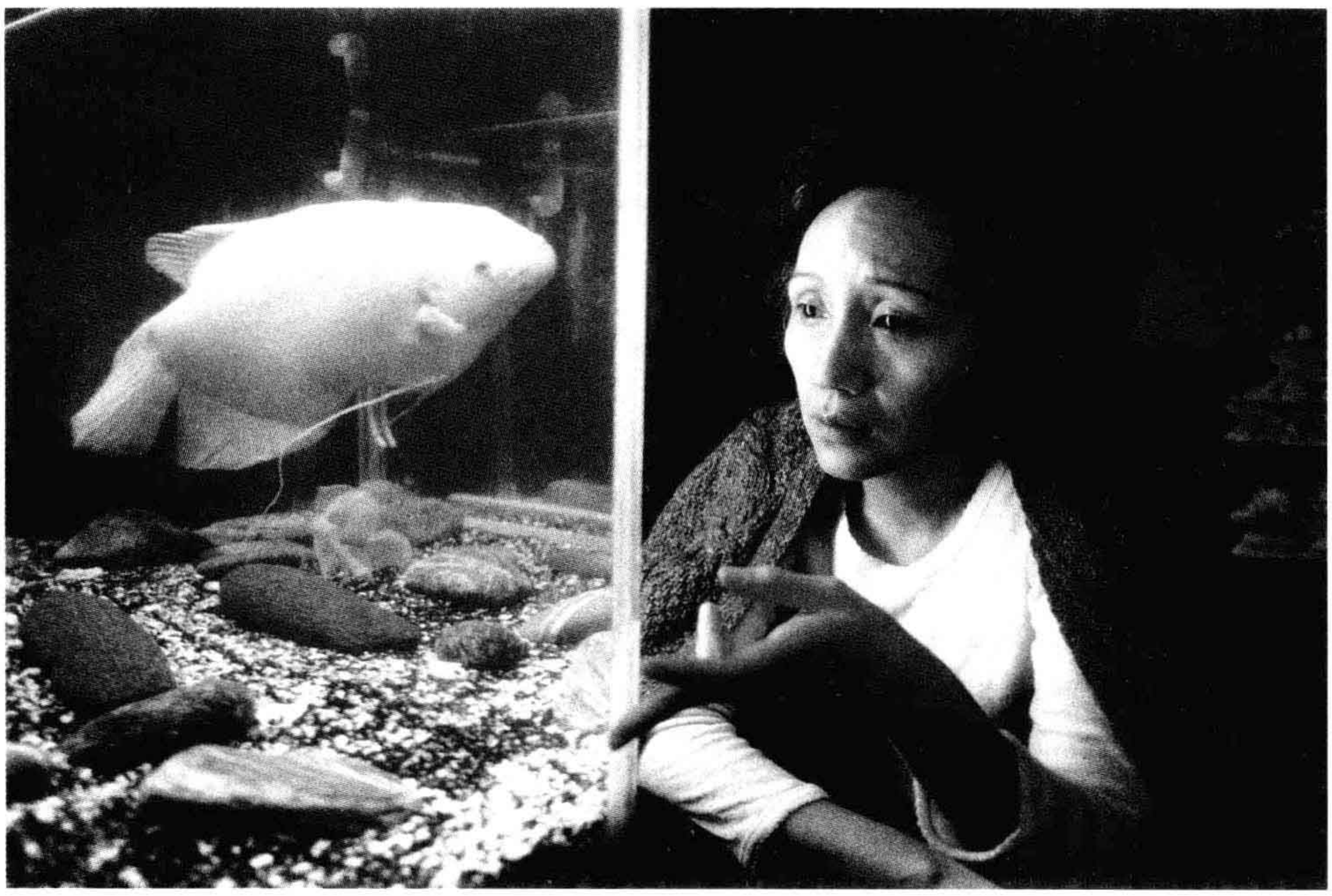
9.27　让-保罗·贝尔蒙多和珍·茜宝在让-吕克·戈达尔执导的《筋疲力尽》的一个场景中。1960 年

像匪盗片，部分像哲理，还夹杂着引自文学名著的话。最后，影片影射了著名的老电影，演员所饰演的角色既可说是由这些影片塑造出来的，也可说是由其他任何因素形成的。新浪潮运动让电影拥有了自我意识，正如近一个世纪之前的绘画那样（见 512 页对马奈《草地上的午餐》的讨论）。

从那以后，早期的法国新浪潮电影激励了无数年轻的电影摄制者探索对自己所掌握工具的个人化的处理方式。那张长长的向"新浪潮"致敬的影片名单上最近又增加了一名成员：由台湾电影导演蔡明亮执导的《你那边几点？》(*What Time Is It There?*, **9.28**)。背景设置在台北和巴黎的《你那边几点？》是关于失去、孤独和人与人的疏离的思考。影片一开始，一个老人去世了，留下妻子和十几岁的儿子。他们都经受着丧亲之痛，却各伤各的心，彼此无法沟通。儿子以沿街卖表为生。他自己的手表能显示两个时间，一个是本地时间，一个是"异地"时间，不管那是什么地方。他看到这块表，就会想到永离人世、身处"来世"的父亲。一个即将去巴黎的年轻女人说服他把表卖给了她，以便她在旅途中也能了解家乡的时间。她离开后，他开始痴迷于把全城所有的钟表都调到巴黎时间。他还独自一人在自己房里反复看同一部影片来消磨时间。电影爱好者马上就能认出那是弗朗索瓦·特吕弗(François Truffaut)的《四百击》(*The 400 Blows*)。《四百击》是新浪潮早期最有名的影片之一，它讲述了一个烦恼的巴黎少年的故事。在创作中，特吕弗吸收了他本人艰苦的童年经历。

与此同时，在巴黎，那个女人也正在过着同样孤独的生活，因为她不认识任何人，也不会说法语。她有几次奇怪的偶遇，其中一次是跟一位坐公园长凳上的年长男子。他的扮演者让-皮埃尔·莱奥(Jean-Pierre Léaud)就是大约 42 年前在《四百击》中饰演少年的那个演员。

《你那边几点？》对白很少，没有配乐，它的效果几乎完全依赖于画面。蔡明亮喜欢把摄影机摆在精心取好的景前，让这客观公正、一动不动的机器记录下情节的发展。一个情节结束



9.28 扮演寡妇的陆弈静在蔡明亮执导的《你那边几点？》中。2002 年



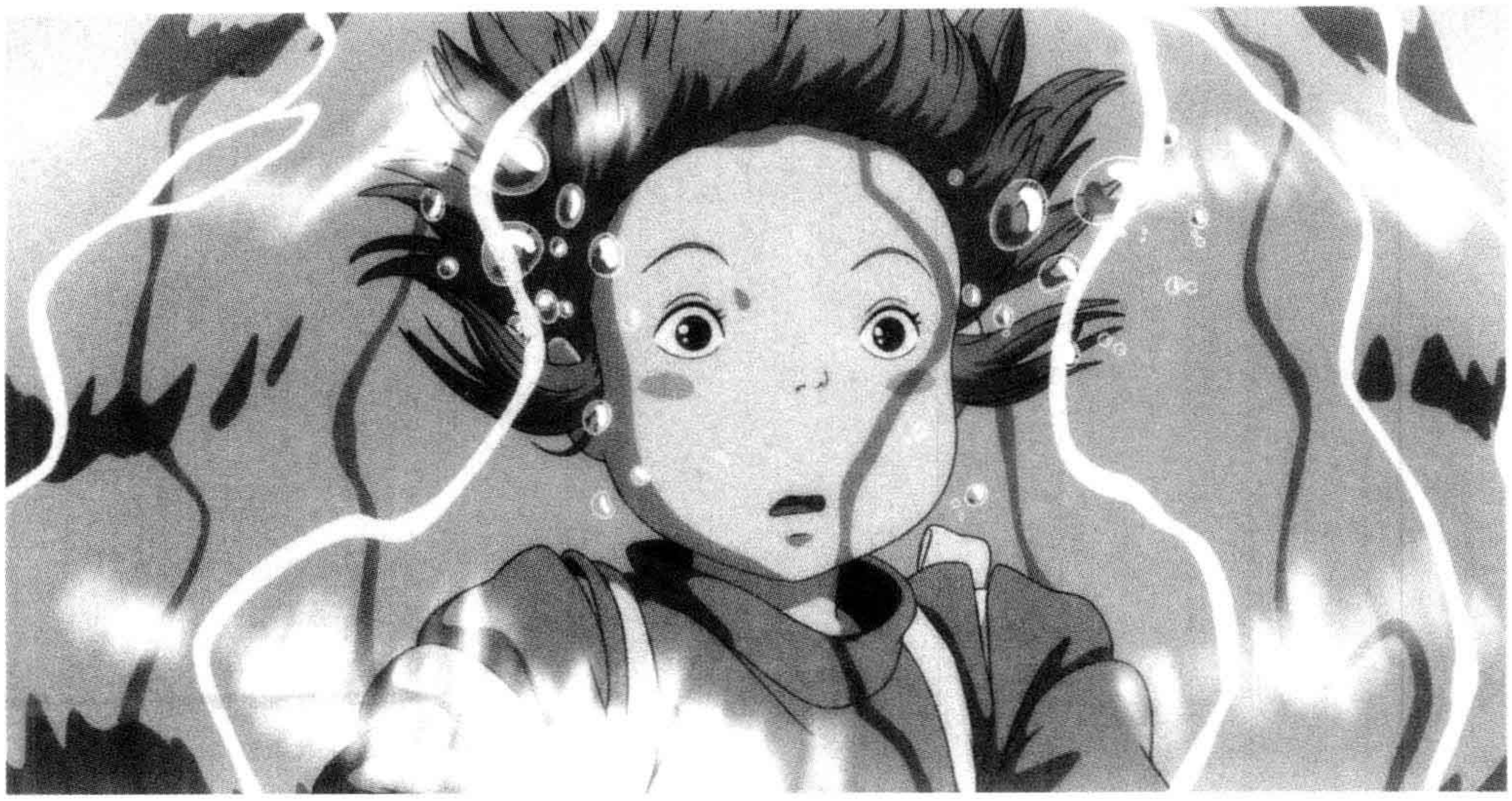
9.29 娜塔莉·波特曼和海登·克里斯滕森在乔治·卢卡斯执导的《星球大战之三:西斯的复仇》的一个场景中。2005年

后,摄影机往往还留在原地继续拍摄,而角色们却已离去。这一连串长时间的静止镜头赋予了《你那边几点?》一种缓慢的、催眠般的节奏——与戈达尔在《筋疲力尽》中表现出的旺盛精力正好相反。蔡明亮常常在同一个镜头里安排一个"此处"和一个更为神秘的"彼处",以印证影片的主题。比方说,在这里的这张剧照中,鱼缸的边把银幕一分为二——在右边的"此处"世界里,寡妇正在为死去的丈夫而黯然神伤;在左边的"彼处"世界里,一条大白鱼正如鬼影一般逼近她。只有在最后一个镜头里,银幕才变得完整:中央出现了一个摩天轮的对称形象。按照作者导演的惯例,蔡明亮参与了剧本的编写,剧情中也融入了他在自己的父亲去世后的感受和体验。

数字革命

20世纪80年代末,数字技术影响到了电影,就像它影响摄影一样。数字技术最有效的应用之一是在剪辑领域。传统的剪辑需要真的从拍好的毛片上剪下一段段胶片,然后把这些胶片一片一片地用胶条黏在一起。有了数字剪辑以后,毛片要么直接拍成数字格式,要么在每天的工作结束时进行数字化处理,转换成电脑文件储存起来。到了剪接成片的时候,在电脑上剪辑要比手工剪辑更快、更灵活。已进行的操作更容易被取消,而且由于毛片的物质形式不会因为部分片段被剪掉(在电脑上,它们被复制备份,而不是真的被移除)而遭受损害,尝试多种方案,甚至把它们放在一起比较就变得更简单了。

不过,对于常看电影的人来说,数字技术的作用在我们对电影的这一简短讨论开头就研究过的两个领域中表现得最为明显:特效和动画。电脑成像研发方面的领导者之一"工业光魔"是导演乔治·卢卡斯(George Lucas)1975年创办的一个公司。卢卡斯当时正在筹拍他的《星球大战》系列电影的第一部,即现在所说的《星球大战之四:新希望》(*Star Wars IV: A New Hope*),他的公司的使命就是拓展特效的潜能。实际上,判断电影中数字技术的进展的方法之



9.30 宫崎骏执导的《千与千寻》的一个画面。2001年

一就是考察接下来的几十年中相继问世的六部《星球大战》电影。

1977年发行的第一部《星球大战》电影以惊人的特效而受到赞扬，但它只有一个很短的镜头用到了电脑成像。大部分效果是用比例模型，以一种创新的摄像技术制造出来的。到了拍第四部，也就是发行于1999年的《星球大战之一：魅影危机》(*Star Wars I: The Phantom Menace*)的时候，技术已经进步到约90%的特效由电脑生成的程度。《魅影危机》还采用了一个电影史上最早的电脑模拟人物，它也是第一部以数字形式向影院发行的影片。该系列的下一部电影《星球大战之二：克隆人的进攻》(*Star Wars II: Attack of the Clones*)于2002年发行，它是第一部完全舍弃传统的赛璐珞胶片的重要影片。其拍摄、剪辑和发行采取的都是数字形式。主角之一、身材袖珍的尤达大师在早期《星球大战》电影中是由侏儒扮演的，而此时则变成了一个由电脑动画制作的人物。该系列最新也是最后的一部影片《星球大战之三：西斯的复仇》(*Star Wars III: Revenge of the Sith*，**9.29**)把电脑成像技术带到了新的高度。该片超过一半都是用数字技术制作的，成百上千名艺术家对约21000个镜头进行加工，把数字化的布景、电脑模拟人物和电脑生成的效果融入到用真人演员或比例模型拍摄的毛片中去。

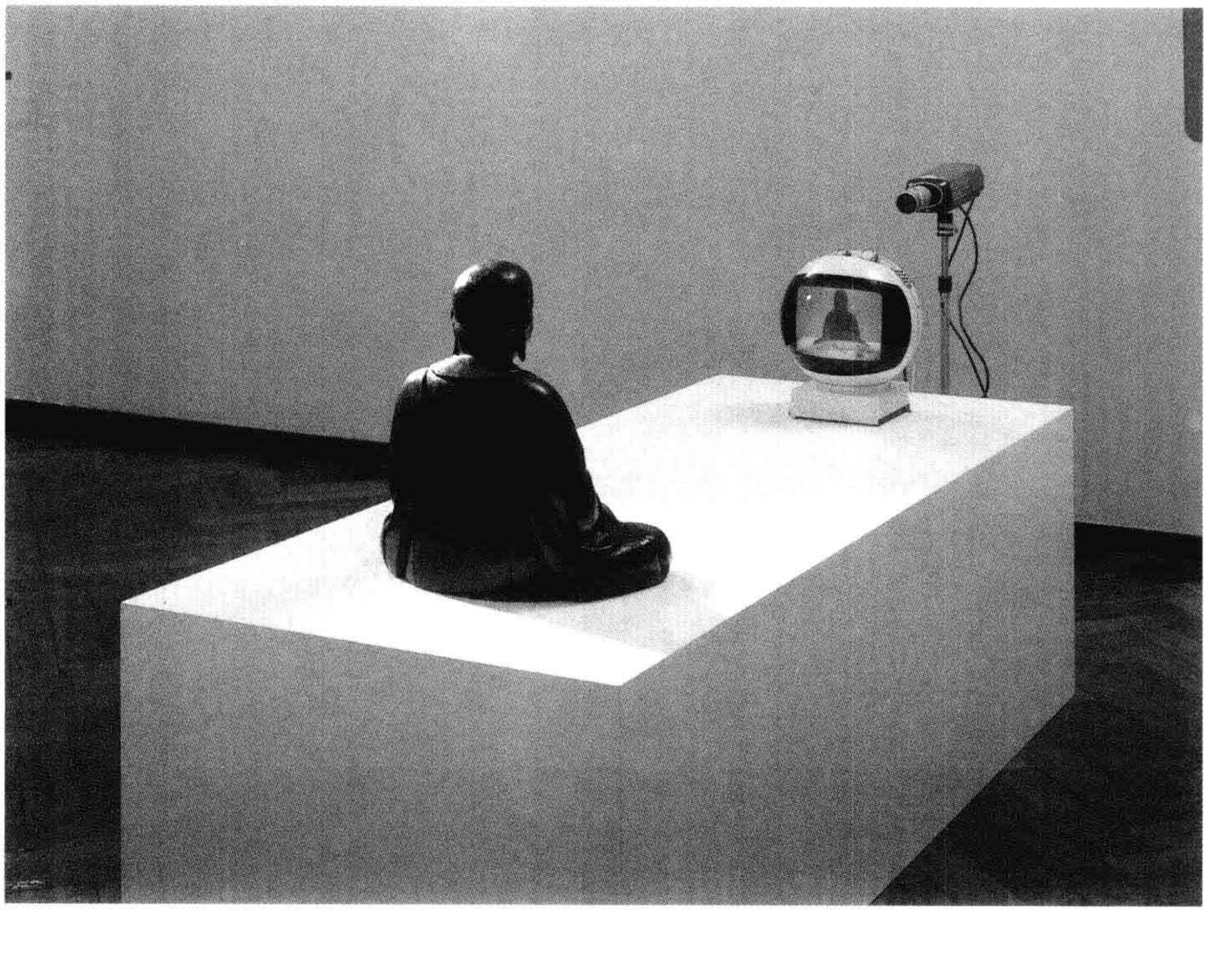
在传统的手绘动画电影中，电脑也扮演着工具的角色。在日本，活跃着当今世界上最有活力的一种动画文化，动画电影在那里被称为动漫。最伟大的当代动漫大师恐怕要数宫崎骏(Hayao Miyazaki)了，他的长篇动画影片如《千与千寻》(*Spirited Away*，**9.30**)享誉全球。《千与千寻》讲述的是一个名叫千寻的10岁女孩的故事。与宫崎骏电影的所有角色一样，她是以某个他认识的人(就本片而言是一个朋友的女儿)为原型的。宫崎骏想知道，这个小姑娘在成长的过程中将要面对怎样的世界，她那蓬勃的朝气、快乐的心态能否持久。《千与千寻》就是他的好奇心的产物。

在影片中，我们第一次遇见千寻是在她家的汽车里，她和父母正驱车前往位于一个陌生城市的新家；对于这次搬家，千寻一点也不开心。事实上，她正在发牢骚、闹脾气，行为举止中可能还带着一点娇纵。当父亲迷路时，她的历险开始了。全家人无意中发现了一条在山坡上

开出的隧道。穿过隧道后，他们看到了一座废弃的旧式小镇。诱人的食物就摆在一个敞开的柜台里，让千寻的父母无法抗拒。但他们一开始吃，好像就停不下来了，千寻眼睁睁地看着他们变成了猪。他们中了咒语！随着夜幕的降临，中了魔法的小镇活跃起来。来镇上的客人直朝富丽堂皇的汤屋（日本的一种豪华温泉）而去。他们全都是妖怪，几百个妖怪，他们想做的最后一件事是带走一个人类。千寻必须想办法活下来、逃出去并救出父母。她能做到吗？能，但这需要勇气和善良——这两种至关重要的美德，她在自己身上都发现了。在影片的结尾，她变得更有智慧，但勇气依旧。她的性格得到了深化，但其完整性没有被破坏。

温莎·麦凯等最早的动画片制作者几乎是在没有他人协助的情况下独力完成工作的。但一个画面一个画面地绘制整部影片的过程太耗时了，所以把工作量分摊给多个艺术家很快就成了通行做法，各种各样的省力技巧也被研究出来。为了拍电影，宫崎骏成立了吉卜力工作室，聘请艺术家组成一个核心团队。编完剧本、画出主要角色和场景的草图之后，他与手下的艺术家们会面，讨论方案，分派绘图任务。吉卜力工作室的艺术家采用的是最传统的工作方式：用铅笔在纸上作画。他们的工作完成后，宫崎骏从工作室外雇来更多的人员进行电影的制作，包括数字动画师。宫崎骏对数字技术的运用很有节制，因为他希望自己的电影保持一种手绘风格。电脑主要是用来给手绘稿上色、制作部分背景以及添加一些形象过于复杂、无法手工绘制的细节。

自从仅仅 100 年前卢米埃尔兄弟架起他们那台小小的放映机以来，电影的视觉表达能力得到了极大的拓展。但另一种同样以摄影机为基础的媒介只用了一半的时间，就走得比它更远、更快。视频艺术——其中以电视最为突出——也许比本书所讨论的所有其他媒介加在一起都更深远地影响了更多的人。



9.31　纳姆·琼·派克：《电视佛陀》。1974 年。闭路视频装置，包括青铜雕塑、监视器和摄像机；尺寸随安装而变化。博物馆，阿姆斯特丹

视 频

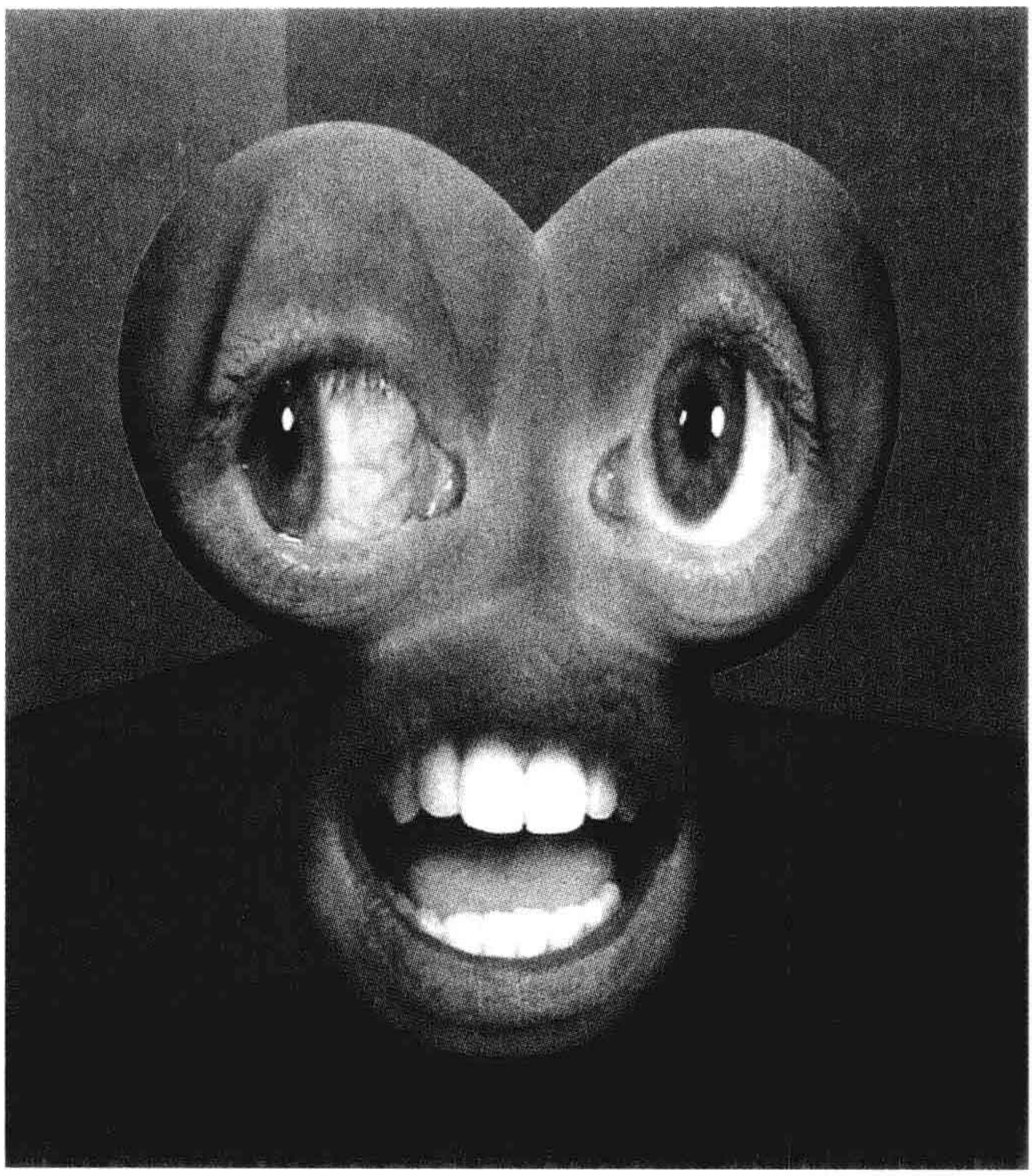
一切艺术都是交流的艺术,而视频艺术则专门与大众传播有关。它可以在同一时刻把同一种视觉经验呈现给数百万人,它在这方面的潜能是其他媒介都无法企及的。国内外大事,比如英国皇室的盛大婚礼或奥运会,被配上图像及其他由电视联播公司设计的用来吸引我们注意的装饰性画面,通过电视向全球的家庭同步转播。美国的首次官方电视转播发生在1939年,内容与纽约世界博览会开幕有关。但这次转播几乎没有人注意到,因为可以接收电视内容的电视接收器几乎还不存在。直到1950年,电视机才成为美国家庭的必备用品。当然,时至今日,全世界拥有电视的家庭比拥有室内卫生设备的家庭还要多。

摄像机把图像转换成电子信号。电视机接收到信号后将其解码,从而复原图像。电视机从一开始就注定是一种大众用品,但摄像机最初却是只供专业人士和机构,如大型电视演播室使用的。直到20世纪60年代,市场上才出现一种面向普通百姓的便携式摄像机以及用于记录影像的磁带。这一发展使个体艺术家得以接触到视频艺术,他们几乎是马上就开始了尝试。

纳姆·琼·派克(Nam June Paik)是最早利用视频进行创作的艺术家之一。派克既对活动的电视图像着迷,也对电视机本身——它们不断发展的式样和设计——深感兴趣。他最著名的早期作品之一《电视佛陀》(*TV Buddha*,**9.31**)是一件装置作品:一尊佛像凝视着自己在一台样子像宇航头盔的未来主义风格的电视机里的影像。抑或是摄像机正注视着佛像?摄像机及其与电视的连接线都一览无遗,因为派克想让我们了解这一关系的整个结构。过去与未来、宗教与世俗娱乐、两种艺术表现形式、静与动在这里面面相对。站在雕像背后的观众



9.32 彼得·坎普斯:《三变》。1973年。视频。混合电子艺术中心,纽约

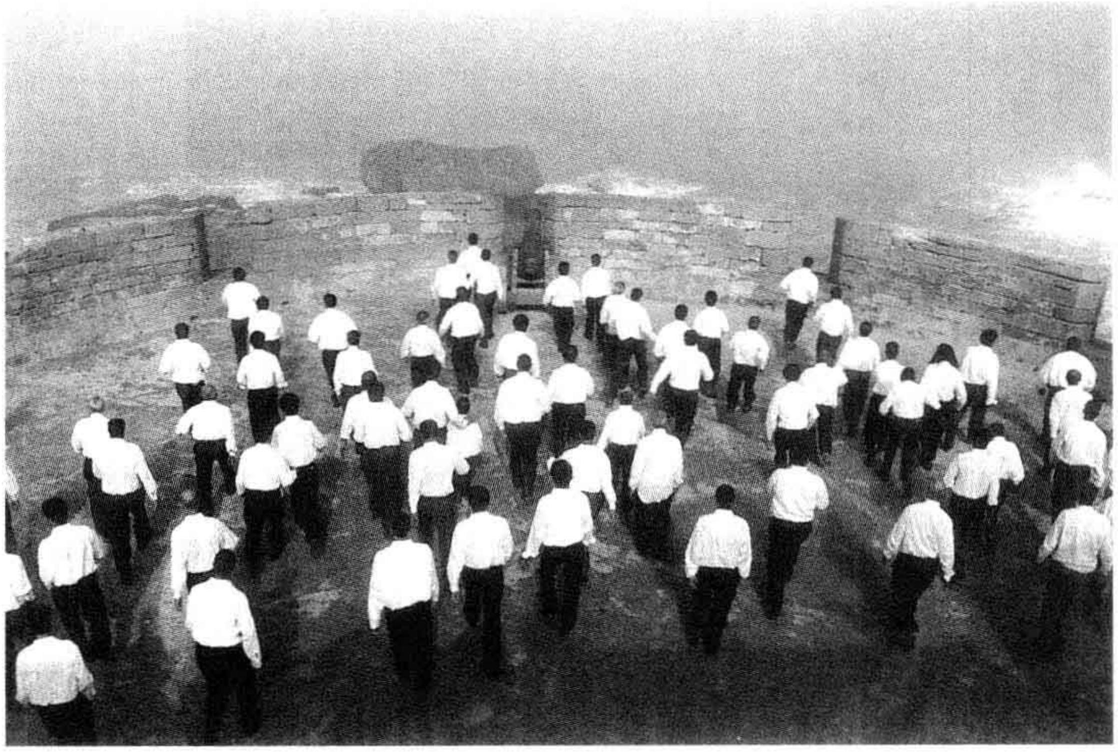


9.33 托尼·奥斯勒:《咕咕》。2003年。投映到玻璃纤维雕塑上的DVD,高109.2厘米。蒙艺术家本人和纽约地下铁画廊惠允

会在屏幕上留下暂时的影像，他们的短暂停留与佛的永恒存在和摄像机不眨眼的瞪视形成了对比。

另一类视频艺术从它能制造出视觉统一体甚至故事情节这个意义上说，与拍电影有着必然的联系。它与电影的区别则在于利用电子设备处理图像的可能性,也就是说,摄像机提供了更大的“表演”自由。彼得·坎普斯(Peter Campus)的《三变》(*Three Transitions*,**9.32**),视频艺术的一部经典之作,就是一次非常短(不到五分钟)的以电子形式对艺术家本人的脸部和身体进行移位的练习。在第一“变”里,坎普斯似乎在自己背上刺了一刀,他从伤口里爬出来,完好无损地出现在另一边。在第二“变”里,他用手擦掉了自己的脸,露出下面的另一张一模一样的脸。最后一次,坎普斯看起来像是活生生地把自己的脸烧毁了,仿佛它是一张照片。这些操作的视觉效果是通过先进的视频技术实现——甚至变得可信的。

彼得·坎普斯的《三变》是用来在电视屏幕上播放的,它能像商业电视节目那样播出,让世界各地的人们看到。坎普斯还创作视频环境艺术作品——在墙面和其他物体表面放映视频的空间。这种让观众更积极地投入视频体验的想法吸引了众多艺术家。托尼·奥斯勒(Tony Oursler)的视频作品喋喋不休地说着大段的独白,这种设计让观众措手不及。谁能想到艺术品会说话呢?在《咕咕》(*Coo*,**9.33**)中,一个立在地上的球根状玻璃纤维体充当屏幕,放映一部内容为两只眼睛和一张嘴的视频。“咕咕”这个高达膝盖的怪物什么也不干,只是翻来覆去地尝试发“o”的音,仿佛它刚刚发现说话的能力或正在咕咕嘎嘎地跟一个婴儿说话。“咕咕”的眼睛、嘴巴和声音都属于奥斯勒多年的工作伙伴特蕾西·莱波尔德(Tracy Leipold)。莱波尔德和奥斯勒一起创造角色,并决定它讲话的内容,从大声抗议自己在美术馆里被人盯着看(有





9.34 希林·内斯哈特:《狂喜》。1999年。视频静止画面。蒙格拉德斯通画廊惠允

一段独白的开头是"喂,走开!你在看什么?"),到哼哼唧唧地抱怨自己无法入睡。莱波尔德朗诵台词时,奥斯勒用摄像机拍下她的脸部,然后将其投映到一个玻璃纤维雕件上去。每一次,放映机、电线和放音机都放在看得到的地方,但奇怪的是,奥斯勒的怪物们仍然显得活灵活现——轮流呈现出有趣、可爱、脆弱、捣乱、让人心烦等特点。

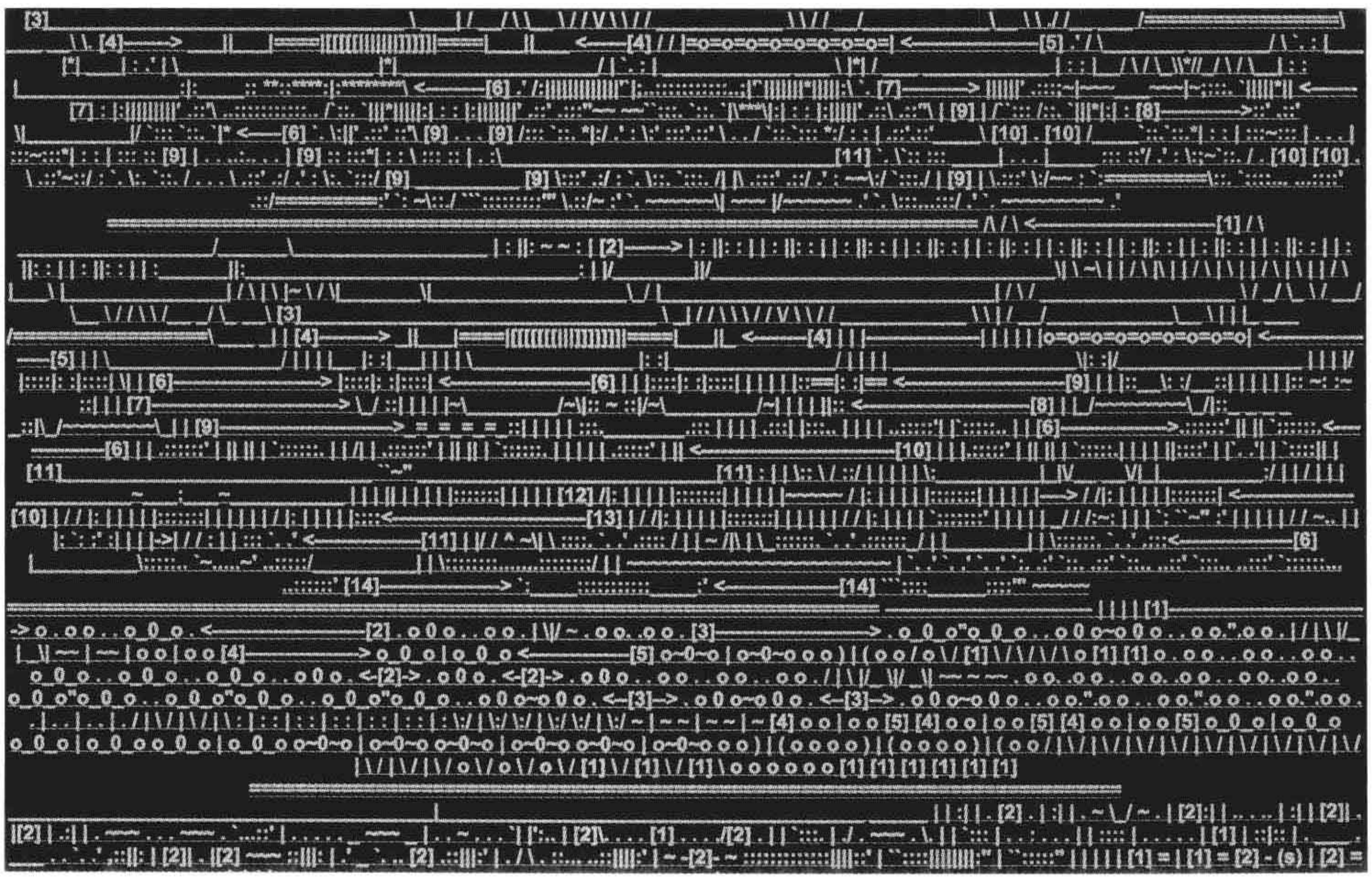
出生在伊朗的希林·内斯哈特(Shirin Neshat)利用同时放映来使观众更加积极地参与到她的作品中来。在《狂喜》(*Rapture*,**9.34**)中,两段视频同时在相对的两面墙上放映,这其实是把观众置于了两者之间。他们若要了解全部情节,就不得不来回转身。在其中一段视频中,一群男人走进了一座有防御工事的山顶要塞。在另一部中,一群女人正从极远处穿过一片刮着风的沙漠向要塞走来。男人们几乎没有注意到这些女人,他们正在进行一些似乎对他们很重要但在我们看来无关紧要的仪式活动。女人们被排斥在外,只能旁观。突然,她们齐声尖叫起来。男人们停了下来,两群人彼此对视着。女人们转过身去,吃力地拖着一条沉重的船穿过荒漠,走向大海。男人们则回头继续搞他们的重要活动。到了水边,六个女人爬上船,无帆无桨地出海了,虽然是随波漂流,但却自由自在。而聚集到要塞——现在是否成了一个监狱?——城墙上的男人们则挥手示意。

内斯哈特的主题乍一看是妇女在当代伊斯兰社会中的处境，但她的作品超越了具体的伊斯兰世界，变成了对一般意义上的男性与女性、性别与社会、被排斥者与当权者、自由与奴役，也许还有两种生存方式的探讨。它是一个似乎不受时间影响的普适寓言，每个情节都具有象征意义，但它并没有给出确定的解释。

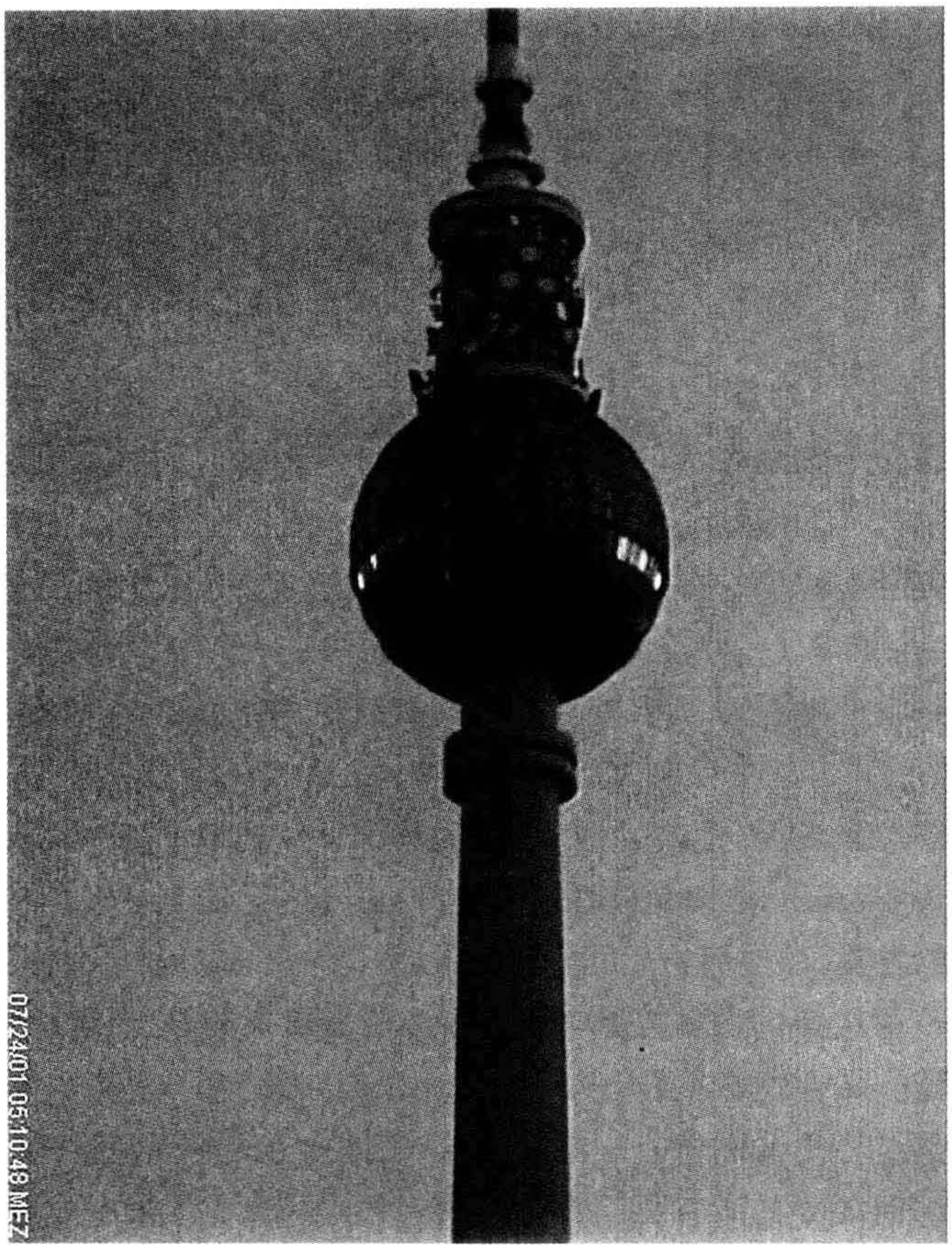
互联网

在本书中，到目前为止，我们都是把计算机作为一种拓展了旧有的艺术形式，如版画、摄影、电影和视频的潜能的工具来讨论的。但计算机不仅是工具，还是一个空间。图像可以在计算机上进行制作、储存和浏览，而无需任何传统的物质形式。随着互联网、万维网以及具有查找和显示网页功能的浏览器的发展，电脑成了一个全球范围的、人人皆可进入的新型公共空间的入口。每一个人不仅能在互联网上查找信息，而且能在万维网上创建一个站点，即网站，从而获得在互联网上的存在。

最早把网站当作一种艺术形式来创建的艺术家中包括乔安·海姆斯凯克（Joan Heemskerk）和迪尔克·佩斯曼（Dirk Paesmans），他们合作时用的是“约迪”（Jodi）这个名字。图 **9.35** 展示的是他们最早的一个网站的首页。与他们的大部分作品，这里的 jodi.org 利用互联网语言——计算机编码的基本单位来产生纯粹的视觉效果。横贯页面反复出现的符号和数字可被视为计算机式的抽象画或抽象诗。要了解该页面是从何抽象而来的，来访者可以查看源编码。源编码的排列让人联想到传统的图形和图像——也就是说，其排列方式是具象性的。嵌入页面的链接能让来访者依次浏览网站中的所有页面，其内容看似为数据，实则没有丝毫意义——地图、图像、图表、图形，它们都有视觉刺激作用，但让人无法理解。这类网站建立的基础是一种名为“介入”的观念艺术实践，也就是让某种意外元素潜入日常情境。我们在第二



9.35 “约迪”（乔安·海姆斯凯克和迪尔克·佩斯曼）。wwwwwwww.jodi.org。1995年。网页

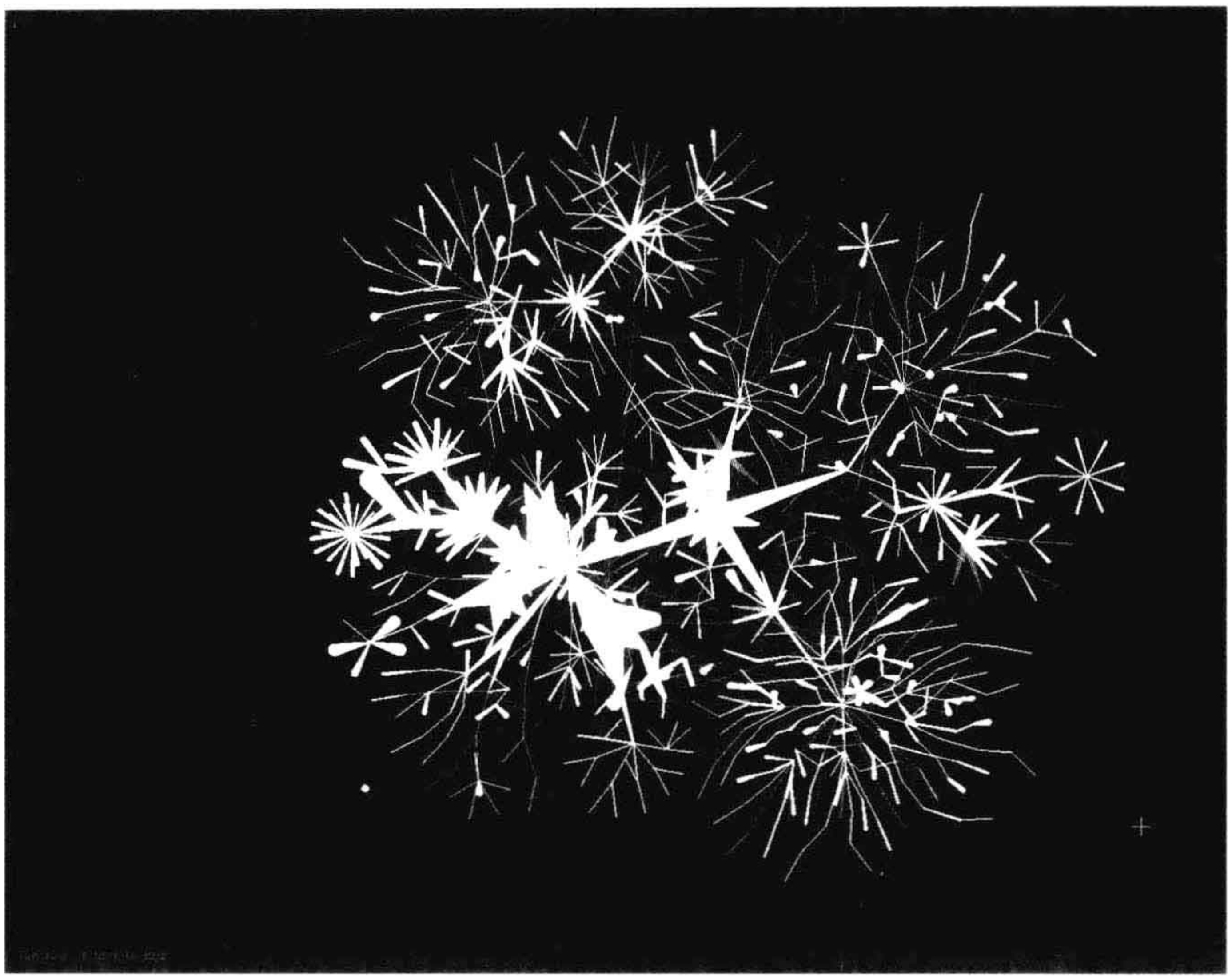


9.36 沃尔夫冈·施特勒:《柏林电视塔》,出自《2001》。视频装置,后大师画廊,纽约,2001 年 9 月 6 日—10 月 6 日

章中讨论过的费利克斯·冈萨雷斯-托里斯的摄影作品(见 2.41)是“介入”的另一个例子。与 jodi.org 的网站一样,它让一个充满诗意和谐趣的瞬间悄悄地溜进了一个主要与知识和商业有关的情境。

在一长串改变了我们的时空体验的传播技术中,互联网是最晚出现的。最早让人亲眼目睹远方或过去发生之事的是电影。但看电影仍是一种特殊活动,人们需要前往一个特殊地点——电影院。与之相反,电视走进了千家万户,成为日常生活的一部分。在现场直播中,某地发生之事可以同时在另一地看到。世界各地的景象跨越时区和大洲,源源不断地涌入日常生活,而这与日常生活本身的进行是同步的。有了互联网之后,这种体验变得更为普遍、更为私人化了,这部分是由于网络摄像头——一种实时摄像设备,它所拍摄的影像可以通过互联网来观看——的作用。全世界已安装了成千上万个摄像头,传送着城市和地表全貌,以及公共场所、办公大楼和私人住宅的近景。与个人电脑连接的摄像头可以在在线聊天过程中传送更私人化的图像。摄像头是应我们似乎永无止境的好奇心和“看”的欲望而生的。但它也引发了关于窥阴癖、监视和隐私的问题。

沃尔夫冈·施特勒(Wolfgang Staehle)是一个利用互联网的这个方面进行创作的艺术家。为了举办一个名为“2001”的展览,施特勒让人安装了一些摄像机,它们分别对准三个地点:柏林电视塔(**9.36**)、曼哈顿南部的空中轮廓线和一个德国修道院。通过互联网从摄像机传回

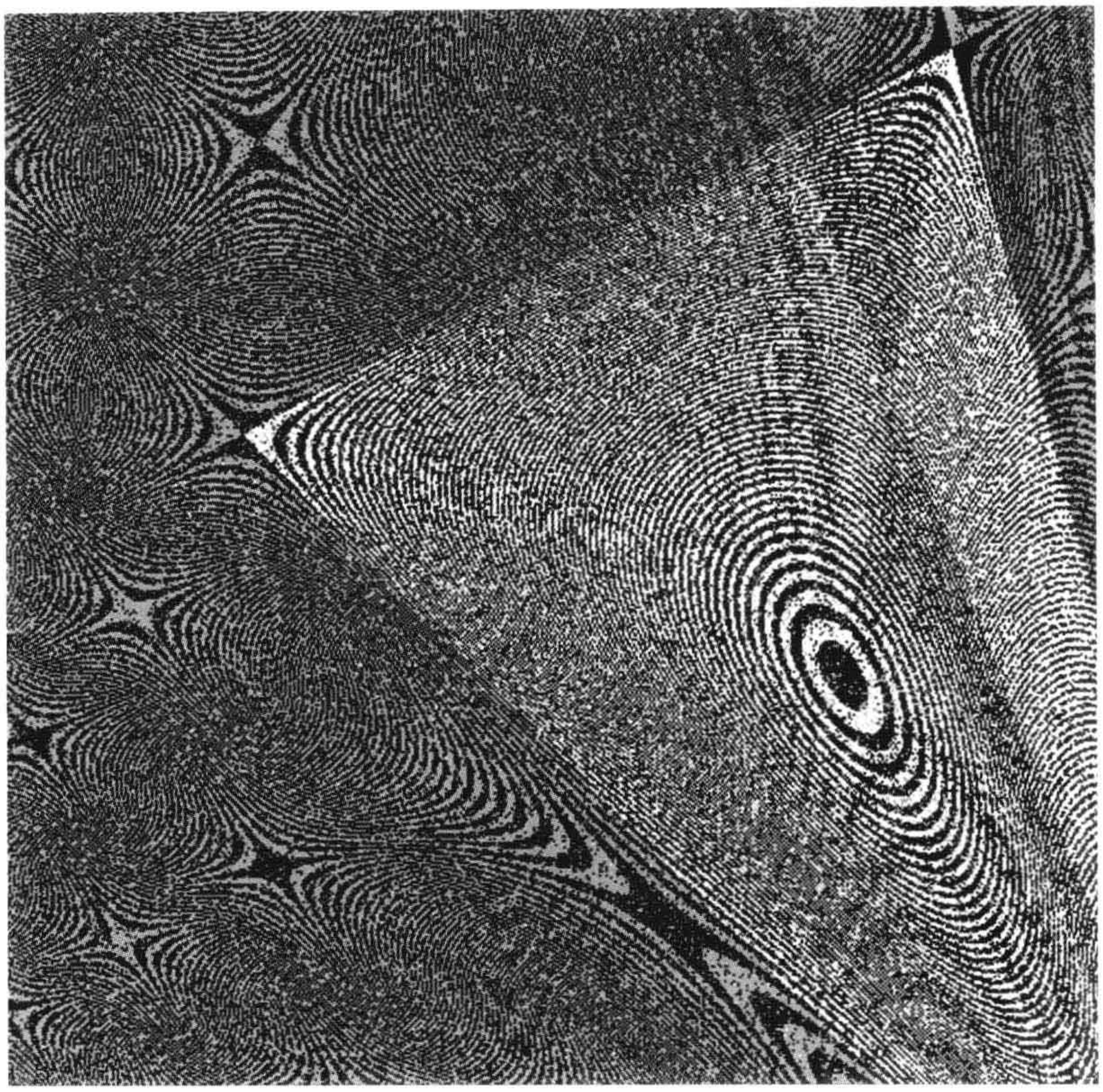


9.37 本·弗莱:《银莲花》。1999年

的画面被投映到一个黑暗展厅的墙上，在这个环境中，它们看起来就像是会发光的大幅油画。考察《2001》的一个方法就是把它看作沃霍尔影片《帝国》的一个最新版本。与《帝国》一样,《2001》是一种观察时间流逝的方式。但《帝国》记录的是时间在同一个地点的推移,而《2001》则同步呈现了相距遥远之地的光阴流逝。而且,《帝国》是拍好留待来日观看的,而《2001》几乎是实时放映的(图像会迟滞几秒钟)。展厅的参观者可以先观看柏林电视塔周围的夜空,然后转向日落时分的曼哈顿全景。

施特勒为《2001》挑选的对象都被认为是不可能移动或变化的。除了次要的细节(一片飘过的云、一条河中之船),它们都被认为理应像照片或绘画那样静止不动,就像沃霍尔眼中的帝国大厦一样。展览于9月6日在纽约的一个画廊里开幕。五天后,恐怖分子驾驶着两架被他们劫持的客机撞向世贸塔。这一次以及接下来的所有攻击的画面都被投影到了展厅的墙上。经过多次讨论,艺术家和画廊老板决定让展览继续举办下去。但这件作品的意义已发生了巨大的改变。它不再是对风景的呈现,而成了历史的记忆。

施特勒的作品源自网络所实现的与世界的联系。另一方面,本·弗莱(Ben Fry)的《银莲花》(*Anemone*,**9.37**)直观地展示了用户在搜索网站时形成的网络内部联系。弗莱的《银莲花》是有机信息设计的一个例子,即设计软件,以实现大规模动态数据源的可视化的过程。网站的流量是这种数据源的一个例子:在任何特定的时刻都可能会有几百个用户按照自己的路径访问网站。在所有这些数据发生的同时,《银莲花》会对其作出反应,产生一幅不断演化的、反映网站使用情况的图像。《银莲花》上的每一个节点都代表一个具体的页面(观众可以点击节点,来了解它所代表的页面的名称)。页面的访问量越大,它的节点就会长得越大。当用户转到另一个页面时,《银莲花》会长出一根带有节点的枝条来表示那个页



9.38 马丁·瓦滕伯格：《连接研究》。2002 年。惠特尼机场，惠特尼美国艺术博物馆，纽约

面。如果访问该页面的用户越来越多，它的枝条和节点就会随之越变越粗。如果一段时间之后，该页面的访问量不再增加，节点就会枯萎并消失。“银莲花”这个名字非常贴切，因为随着用户的来来往往，此图会长成颤动、变幻的花朵形状。虽然我们在此把它当作网络艺术的一个例子来讨论，但《银莲花》具有实际用途，而且我们在关于信息的视觉呈现的下一章“平面设计”里介绍它也不会有什么障碍。大部分网络艺术，特别是以互联网本身为主题的网络艺术也在探索这个领域。

互联网还成了软件艺术的欣赏场所。软件艺术就是通过艺术家编写的程序而产生的艺术。程序是一套可由计算机执行的循序渐进的指令。人们已开发出多种语言用来给计算机发指令，每一种语言都有自己的编码或表述指令的方式。计算机语言跟口语一样有语法规则，但它们也允许独特风格的出现。与所有的编程员一样，艺术家以自己编写的编码为豪，很像对自己的诗作感到得意的诗人。大部分观众从未见过隐藏在软件艺术的图像背后的编码，但在某些方面，编码才是这门艺术的全部——至少是它的一半。其他任何媒介都不具有这样的双重性质。

为了探索个性化的编码风格、研究作为一种艺术产品的编码本身，惠特尼美国艺术博物馆委托旗下的网站举办了一个名为“CODeDOC”的展览。参展艺术家被要求完成同一个任务：移动并连接空间中的三个点。马丁·瓦滕伯格（Martin Wattenberg）提交的作品名为《连接研究》（*Connection Study*，**9.38**）。《连接研究》以一片白底作为开始。小黑点逐渐在它上面散布开来。慢慢地，黑色和灰色花纹背景上显示出一个白色三角形。这件作品是互动式的：观众可以

点击并拖曳三角形的每个角,从而导致底纹以越来越复杂的方式发展。

不过,在观看《连接研究》的图像部分之前,网站的来访者首先被送到一个列出了作为图像制造者的编码的页面上。用 Java 语言编写的编码中含有下面这样的段落:

```
synchronized void updatePicture() {
   for (int i=0; i<5000; i++) {
       int x=(int) (w*Math.random());
       int y=(int) (h*Math.random());
       long a1=f(p[0],p[2],x,y),
            a2=f(p[1],p[2],x,y),
            a3=f(p[2],p[0],x,y);
```

艺术家也被要求对彼此的编码进行互评,这些评论贴在了网站上。"CODeDOC"给了观众一个领会软件艺术的双重性质、了解艺术家之间对各自的编码方式的评价的机会。

作为现代传播技术,摄影机和计算机已改变了我们的世界。它们的发明并不以艺术为念;但因为艺术家愿意把它们应用于创作,所以它们为我们的时代增添了新的艺术形式。

第 10 章

平面设计

GRAPHIC DESIGN

前面的各个章节都强调,艺术的阐释具有开放性,一件艺术作品可以拥有多种含义。本章将从另一个角度研究意义问题,因为平面设计师的任务是努力限制解释,尽可能地控制意义。平面设计的目标是把某个具体的信息传递给一群人,一个设计成功与否,是由信息传达是否充分来衡量的。所传递的信息可能是“这是一个值得购买的优质产品”或“此路通往电梯(或休息室,或图书馆)”,或其他不胜枚举的信息中的任何一种。如果能证明公众接收到了想要传达的信息——比如产品畅销或游客找到了正确的公共设施——那么这个设计就起到了作用。

不是所有的平面设计都与销售有关,但大部分的确是这样的,所以,有很长一段时间,它一直被称为“商业艺术”。“平面设计”一词的范围更广,能更准确地描述该领域的艺术家真正的工作内容:他们致力于信息的视觉呈现,把信息具体化为文字和/或图像。书、书皮、报纸、杂志、广告、包装、网站、CD 封面、影视节目演职人员名单、路标和公司图标就是在印刷或出版之前必须经过设计的众多物品的一些例子。

平面设计跟文明本身一样古老。比方说,书面语言的发展必然伴随着一个漫长的平面设计过程,在这个过程中,抄写员们逐渐达成共识:某些符号将代表特定的词或语音。在千百年的时间中,这些符号经过了提炼、明晰化、简化和标准化——一代又一代出自无名氏之手的设计在其中起了作用。不过,我们今天所知的这个领域的根源却在于两个更晚近的发展:15世纪印刷机的发明和 18、19 世纪的工业革命。

任何人都会写贴在门上的告示。有了印刷机以后,设计一份可以复制几百次并广泛散发的告示就成为了可能。然而,告示究竟是什么样子的,必须有人拿主意;他们必须把它设计出来。文字在版面上该如何排布?哪些字该用大号字体,哪些该用小号?要不要给它们镶边?需要配图吗?

就工业革命而言,它极大地增加了平面设计的商业用途。在工业革命以前,大多数产品在本地种植或制造,满足的是本地居民的需要。比方说,如果一个人想要一双新鞋,他可以一路走着去找村里的鞋匠,或者等待每月一次的集市,因为那时会有邻近城镇的几个鞋匠来到村里。随着机器的出现,数量巨大的货物在集中管理的工厂生产出来,用于大范围的销售。制造商要想在这种充满竞争但缺乏个性的新环境中取胜、就必须通过广告、有特色的包装及其

他平面艺术手段来推销他们自己和他们的商品。与此同时，速度更快的印刷机、自动排字、石印和摄影的发明扩展了设计师的能力，报纸和杂志的发展则扩大了他们的影响范围。

今天，国际贸易、传播和旅游不断对平面设计产生着需求；技术的发展——最值得注意的是计算机——则还在不断扩大着它的可能性。

标识和符号

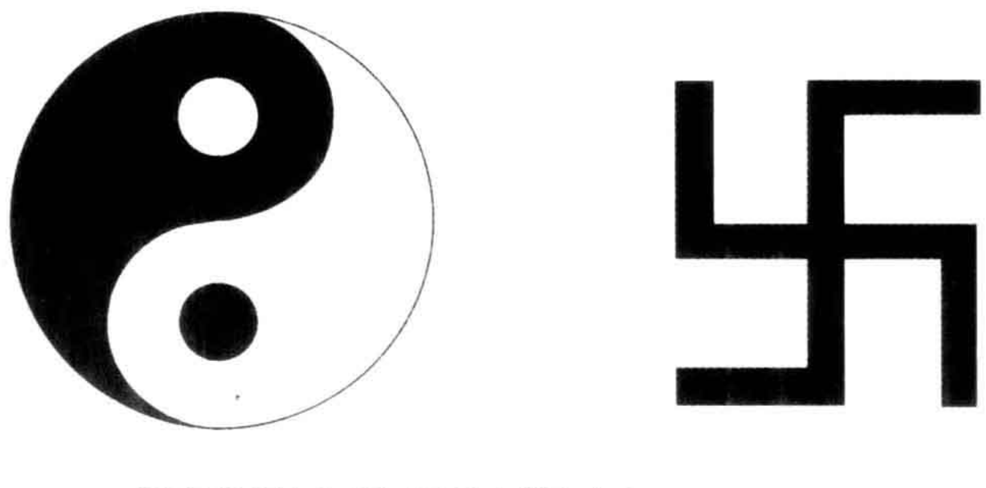
在最基本的层面上，我们是通过符号来交流的。比方说，“dog”（狗）的发音与它所代表的那种动物没有直接的关系。别忘了，在西班牙，“perro”也表示同一种动物。每个词都是一个更大的符号体系——语言的一部分。视觉信息也要用到符号。字母是代表语音的符号；我们用来画具象图像的线条是感知符号。

符号传达信息或表现观念。一些符号是如此常见，以至于我们很难相信它们并非始终存在之物。比方说，最早用箭头指示方向的是什么人？→ ↑ ↓ ↖ ↗ ↙ ↘ 。我们现在是本能地顺着它们走，但在某个时刻，它们还是需要解释的新鲜玩意儿。另一些符号则是更复杂的观念和联想的具体化。阴阳符号和“卐”字符是两个众所周知的古老符号（**10.1**）。

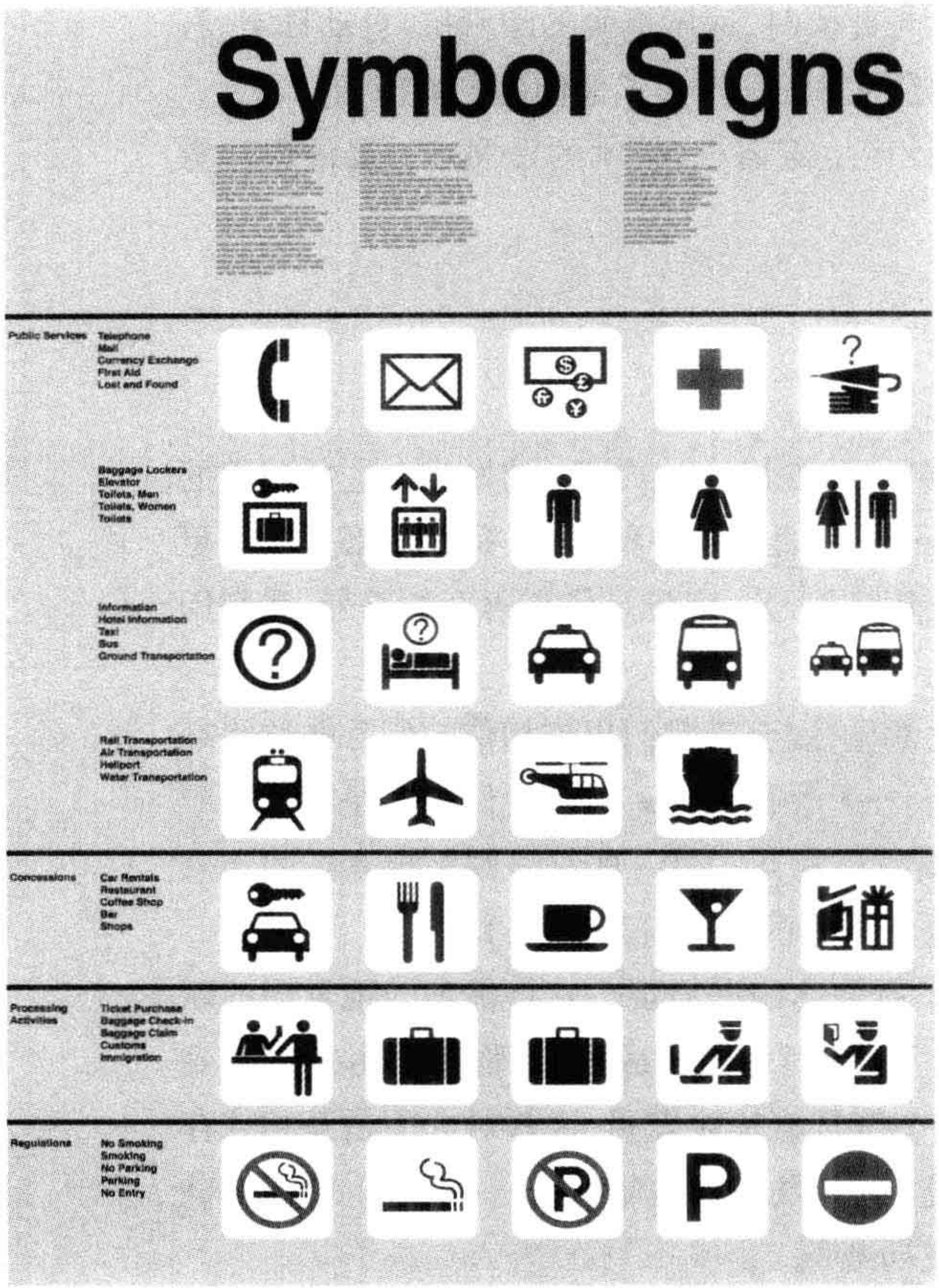
阴阳符号，也叫太极图，体现了古代中国哲学所表达的世界观。它将优美的视觉形式赋予动态的对立平衡思想，人们认为，宇宙是由这一个个对立面构成的，万物也可由它们得到解释：阳与阴、有与无、明与暗、动与静，等等。这个符号清楚地表明，这些对立面是互相依存的，此消彼长，你中有我、我中有你，彼此互为规定，两者共同构成整体，缺一不可。它还明确地表达了其他许多思想。它是平面设计的一个成功范例。

“卐”字符可以给我们一个关于符号的重要教训，那就是，它们本身并无意义，而是被社会或文化赋予了意义。“卐”字符最早被当作一个符号来使用可能是早在公元前 3000 年的印度和中亚。它得名于梵语 svastika，该词的意思是“好运”（梵语是古印度最重要的语言）。在亚洲，“卐”字符现在仍被广泛用作一个吉祥符号，甚至在商品上也能看到它。直到 20 世纪 30 年代之前，“卐”字符在西方也是一个流行的好运符号。然而，由于纳粹党徒把它作为自己的徽章，所以今天它已跟纳粹联系在一起，这种联系是如此彻底，以至于在我们看来，它已变成法西斯主义、种族仇视和集中营的可怕暴行的象征。我们对“卐”字符的本能退避不仅突出了符号储存观念和联想的作用，还突出了这些观念和联想变化——有时是极端的变化——的能力。

平面设计师常常被要求创造视觉符号。1974 年，美国交通部委托美国平面艺术学院开发一套可以跨越语言障碍、向国际游客传递基本信息的符号。学院挑选出来的设计师们研究了全世界的交通枢纽当时所用的符号，评估了它们的清晰度和有效性。他们的研究成果为这里展示的这组由库克与沙诺斯基联合事务所绘制的符号（**10.2**）的设计提供了



10.1　阴阳符号（左）和“卐”字符（右）





10.2 （左）罗杰·库克和唐·沙诺斯基：为美国交通部设计的介绍标识符号系统的海报。1974 年

10.3 （右）保罗·兰德：美国国际商用机器公司（1956）、西屋电气公司（1960）、美国联合包裹服务公司（1961）、美国广播公司（1962）图标

资料。如今，这些符号已是机场和火车站标识体系中一个常见的部分，它们向游客指引着公共汽车站和出租车站、电话亭、饭店问讯处、休息室及其他关键设施的方向。

我们今天的视觉环境中应用最广泛的符号要数图标和商标了，它们是机构或产品的符号。其中相当数量是由最有影响的美国平面设计师保罗·兰德（Paul Rand）创造的。这些简单易懂、富有特色、过目难忘的公司图标（**10.3**）已为全世界人民所熟悉，看到它们，人们马上就能想到其所代表的公司及其产品或服务。与所有符号一样，图标本身毫无意义。通过合理的商业实践，让人们熟悉自己的图标并把它与好的服务、优良的品质和可信赖等优点联系在一起，这是机构本身义不容辞的职责。因为符号充当了思想和情感联系的焦点，所以对于一个希望改变形象的公司而言，最有效的方法之一就是重新设计它的图标。

到了 20 世纪 80 年代，公司图标已成为一道司空见惯的视觉风景，连这十年间最具力量的符号也借用了它们的影响力。“沉默=死亡”图标（**10.4**）是由一个名为“‘沉默=死亡’计划”的艺术家团体设计的，创造它的目的是让它像公司图标那样起作用：它将现身于每一个地方，出现在每一样东西上，逐渐把一条关于艾滋病的讯息带入公众的意识，那就是，这种疾病真

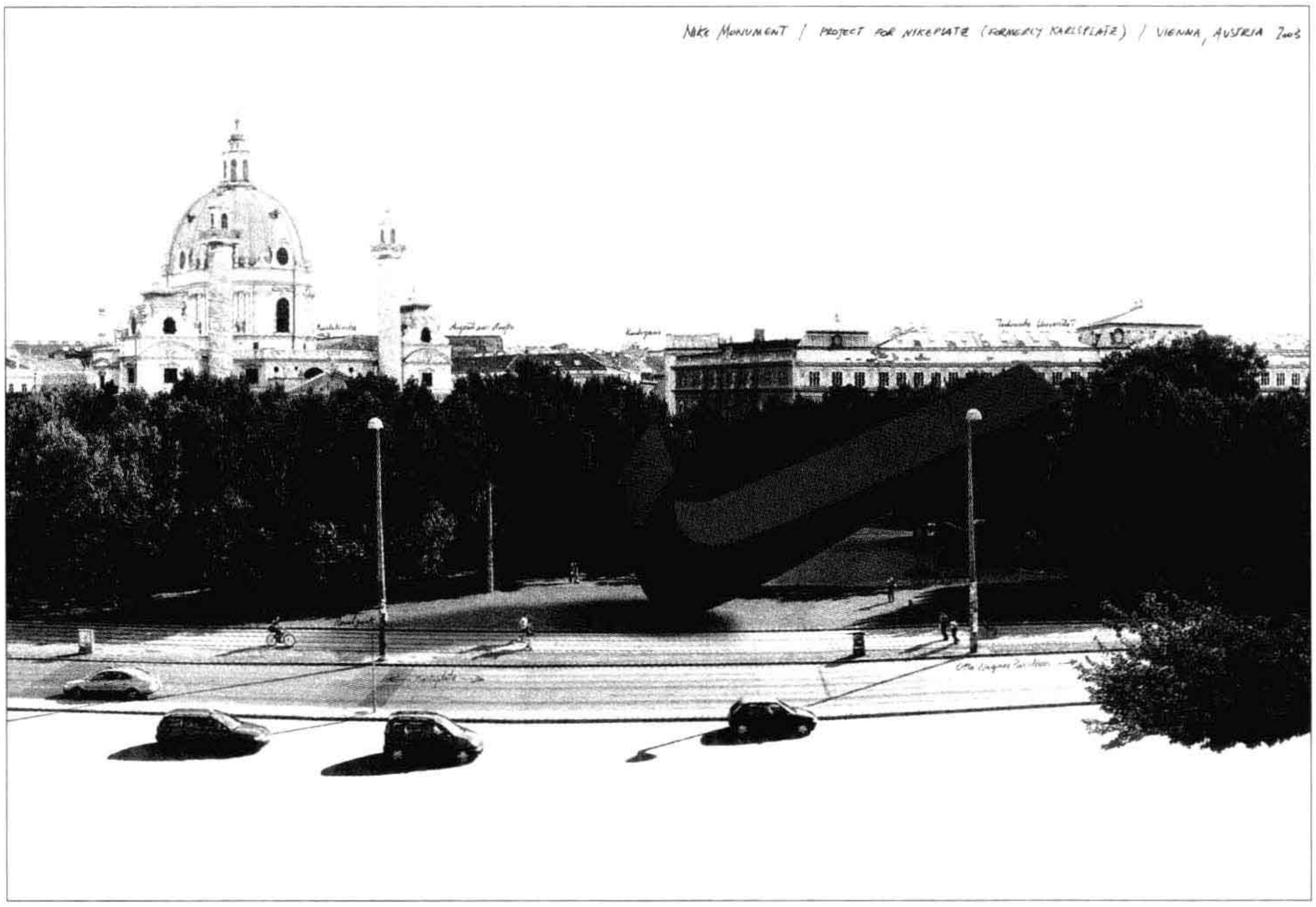
真切切地存在着，人们正在死去，他们不愿意就这么悄无声息地离开人世，必须做点什么。与“卐”字符一样，这个粉红色三角形曾被纳粹使用过，它是用来把同性恋犯人同纳粹所谓的其他不良分子，如犹太人和吉卜赛人区别开来的。20世纪70年代，同性恋激进主义者采用了这个符号，把它变成一种勇气的象征。“沉默=死亡”图标则鲜明地恢复了它与死亡的关联：由一种最初被许多公众群体认为只攻击同性恋者的疾病带来的死亡。



10.4 “沉默=死亡”按钮。“沉默=死亡”计划设计的图标，纽约。1986年

后来。公司图标又为关注全球化问题的艺术家所用。人类迄今为止设计过的最好认的图标之一是“耐克”图标——一个随意的草体勾号。它被称为“一剔”，是一个名叫卡罗琳·戴维森(Carolyn Davidson)的平面艺术学生于1971年创作的。这里的插图表现了一个立体的“一剔”作为大型户外雕塑被安放在奥地利维也纳最受喜爱的公共广场——卡尔广场上的情景(**10.5**)。虽然这个“一剔”看起来是一件完全可信的雕塑，但此图其实是一个精心设计的骗局的一部分，这个骗局是一群以0100101110101101.org之名进行合作的艺术家策划的一场表演。

0100101110101101.org把他们的项目称为《耐克之地》。他们的计划是：谎称“耐克”已决定从维也纳开始，收购、改造和重命名全世界各大城市的公共空间。艺术家们在卡尔广场上搭起一个两层的半透明“问讯箱”。在箱子的外壳上，大大的字母宣告了“耐克广场(前卡尔广场)”的诞生。在箱内，自称“耐克”代表的演员们向过往行人解释着这个项目的好处。更多的信息，包括本书所展示的这个耐克纪念碑可以在项目网站nikeground.com上查到。维也纳市民对这些被信以为真的耐克计划大为愤慨。同样被激怒的还有耐克公司本身，它以法律为依据，简单地追究了艺术家们的责任。所有这些反应都被艺术家们视为表演的一部分，因为他们的目的就是挑起事端。



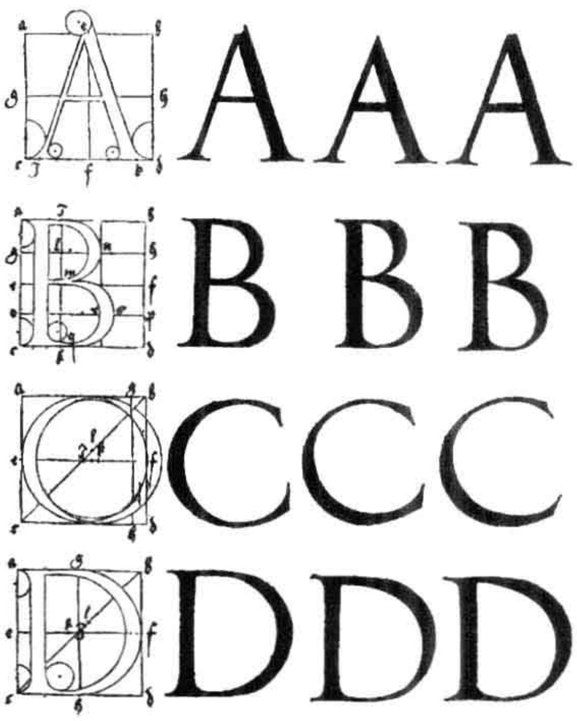
10.5 0100101110101101.org(伊娃和佛朗哥·马特斯)。维也纳卡尔广场伪耐克纪念碑设计方案，出自《耐克之地》。布上电脑照片，95.9×152.4厘米。蒙纽约后大师画廊惠允

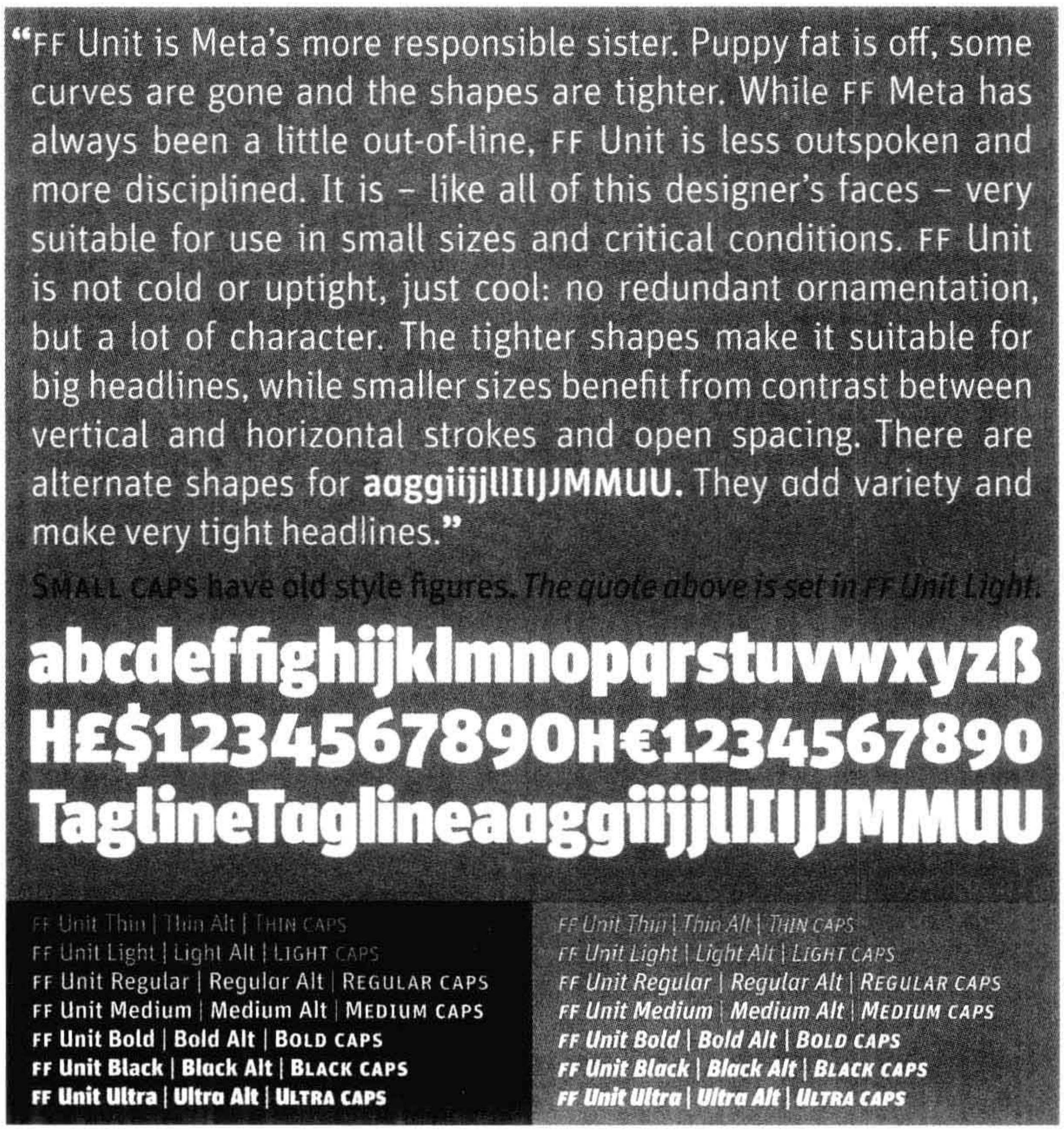
排字设计和版面设计

“沉默=死亡”图标的力量部分在于它的**排字设计**(**typography**),即文字的布局和外观。不加修饰、简单严肃的字体传达出一种危急和紧迫感。而花里胡哨的“silence=death”就会产生一种全然不同的、不恰当的视觉效果。

历史上的各个文明都很重视书面语言与视觉有关的方面。在中国、日本和伊斯兰文化中,书法被认为是一门艺术。虽然在西方,个人的手写字从未被授予这样的地位,但公共建筑铭文用字从古罗马时期起就是经过精心设计的,而古罗马的字母表又为我们所继承。随着1450年左右活字的发明,字母表再次吸引了设计师们的注意。必须有人来决定每个字母的确切样式,从而编出一个在视觉上具有统一性、可以作为一种**字体**(**typeface**)进行批量生产的字母表。在艺术家当中,不是别人,正是阿尔布雷希特·丢勒把注意力转向了均衡字体的设计(**10.6**)。丢勒在一个个方格里绘出每一个字母,他特别注意了粗细线条的平衡和衬线,即主要笔画末端的短交叉线(比如“A”底部的短线)的视觉分量。

丢勒设计的字母大概需要人们花大力气雕刻成木字或浇铸成金属字,并在印刷之前用手排好(放在适当的位置)。今天,印刷字是由计算机和摄影的方法制作和排版的。字体设计依然是一个重要且往往高度专业化的领域,不夸张地说,可供平面设计师挑选的样式有几千



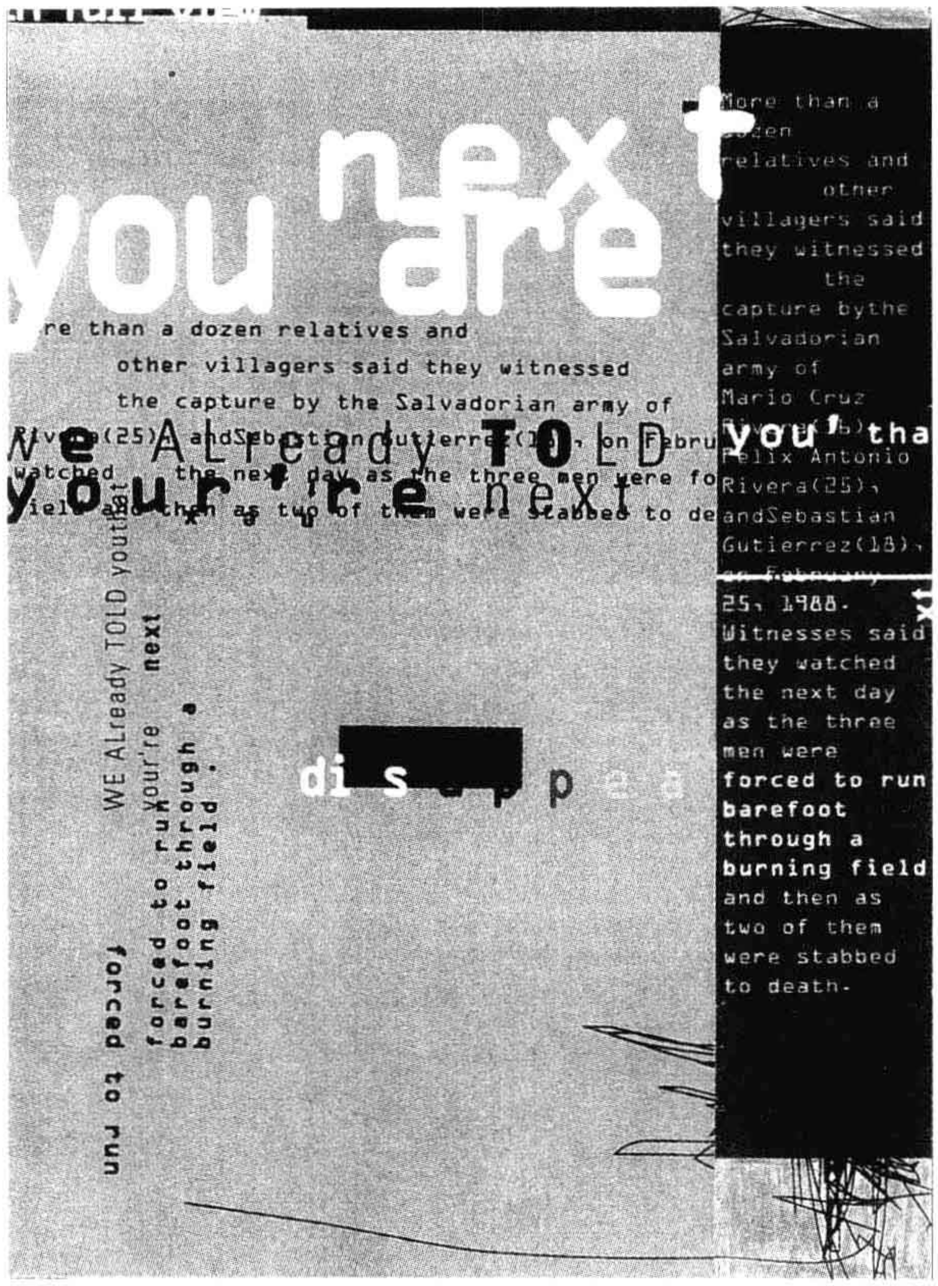


10.6 (左)阿尔布雷希特·丢勒:字母,出自《量度艺术教程》。1525年

10.7 (右)埃里克·施皮克曼和克里斯蒂安·施瓦茨,联合设计工作室:《FF Unit 字体》。2003年

种。比方说,本书的正文是用 New Aster 排的,这是书籍的常用字体,因为它易读、小而清晰,并且不累眼睛。章节标题则用的是一种名为“光体”(Optima)的无衬线字体,即笔画末端无附线的字体。

一种字体通常可以作为一个字型集来使用。字型集中每个字型的字体都有相同的比例和结构——这是它们作为同一类的标志——但分量(比如粗体与细体)和方向(正体与斜体)有别。由于这些字型都属于同一个类型,它们用在一起也能产生和谐的效果。这张海报(**10.7**)介绍了联合设计工作室的埃里克·施皮克曼(Erik Spiekermann)和克里斯蒂安·施瓦茨(Christian Schwartz)2003 年设计的一种名为 FF Unit 的字体。海报上部的文字解释了这种字体的特点,包括它所传达的感觉和主要优点,如小而清晰。海报底部罗列了这种字体的一些可用字型,如 FF Unit Fine 和 FF Unit Ultra。斜体是后来设计的,如今,FF Unit 已有约 70 种字型可供使用。



10.8 琼·多布金:为国际特赦组织设计的资讯传单。1991 年

在为国际特赦组织——一个监督全球人权状况的组织——设计的资讯传单(**10.8**)中,琼·多布金(Joan Dobkin)把商业字体与手写字体结合了起来。充满威胁的话语从一堆杂乱得让人无所适从的单词中跃入我们的眼帘:“你是下一个”、“我告诉过你”。“消失”这个词本身就在渐渐隐没。多布金所用的文本摘自萨尔瓦多政治恐怖亲历者的叙述。通过拆分和堆叠他们的话,她传达出这些受害者的无助和恐惧,以激起小册子的目标读者,即国际特赦组织的潜在支持者直接的情感反应。

不管多布金设计的封面部分多么动人,小册子的内文都需呈现一定量的信息,而且还要呈现得清晰明了。平面设计师最重要的任务之一就是设计出让可能存在混乱的信息更易于理解的视觉外观。插图中的这两份列车时刻表(**10.9**)充分地说明了设计对我们迅速而轻松地掌握所需信息的能力的影响。左边是铁路公司发售多年的时刻表。右边是同一个时刻表,但经过了还是学生的安妮·斯特恩(Ani Stern)和她的导师、著名的平面设计专家爱德华·塔夫特(Edward Tufte)的重新设计。这次重新设计充当了批旧的角色,对两者进行比较,能让我们认识到成功的设计与不成功的设计之间的差别。

左边的时刻表只用了一小块页面来印现行的发车和到站时间,所以显得拥挤、难认。而这却是时刻表所必须传递的最重要信息!全天所有班车的时刻被分成三对纵列,因此人的目光必须小心翼翼地循着一条弯弯曲曲的路线在它们之间来回移动。高峰时间的列车时刻用底色来区分,这使它们更难识读。难以理解的符号让时刻表显得更加拥挤,而且为了解释它

NEW YORK TO NEW HAVEN

MONDAY TO FRIDAY, EXCEPT HOLIDAYS					
Leave	Arrive	Leave	Arrive	Leave	Arrive
New York	New Haven	New York	New Haven	New York	New Haven
AM	AM	PM	PM	PM	PM
12:35	2:18	2:05	3:45	Y 6:25	8:19
5:40	7:44	3:05	4:45	Y 7:05	8:56
7:05	8:45	Y 4:01	5:45	Y 8:05	9:45
8:05	9:45	4:41	6:25	Y 9:05	10:50
9:05	10:45	Y 4:59	6:53	10:05	11:45
10:05	11:45	XY 5:02E	6:33	11:20	1:05
11:05	12:45	XY 5:20	7:08	12:35	2:18
12:05	1:45	X 5:42	7:26	....	....
1:05	2:45	XY 6:07E	7:46	....	....
PM	PM	PM	PM	PM	PM
SATURDAY, SUNDAY & HOLIDAYS					
AM	AM	PM	PM	PM	PM
12:35	2:18	2:05	3:45	7:05	8:45
5:40	7:37	S 3:05	S 4:45	H 8:05	H 9:45
8:05	9:45	4:05	5:45	9:05	10:45
10:05	11:47	5:05	6:48	11:20	1:00
12:05	1:45	6:05	7:48	12:35	2:18
PM	PM	PM	PM	AM	AM

The service shown herein is operated by Metro-North Commuter R.R.

REFERENCE NOTES
Economy **off-peak** tickets are **not** valid on trains in shaded areas.
Check displays in G.C.T. for departure tracks.
E-Express
X-Does not stop at 125th Street.
S-Saturdays and Washington's Birthday only.
H-Sundays and Holidays only.
Y-Snack and Beverage Service.
HOLIDAYS-New Year's Day, Washington's Birthday, Memorial Day, Independence Day, Labor Day, Thanksgiving and Christmas.

NEW YORK → NEW HAVEN
Grand Central Station

Monday to Friday, except holidays			Saturday, Sunday, and holidays		
Leaves New York		Arrives New Haven	Leaves New York		Arrives New Haven
12.35 am		2.18	12.35 am		2.18
5.40 am		7.44 am	5.40 am		7.37 am
7.05		8.45			
8.05		9.45	8.05		9.45
9.05		10.45			
10.05		11.45	10.05		11.47
11.05		12.45 pm			
12.05 pm		1.45	12.05 pm		1.45 pm
1.05		2.45			
2.05		3.45	2.05		3.45
3.05		4.45	3.05	Saturdays only	4.45
4.01		5.45	4.05		5.45
4.41		6.25			
4.59		6.53			
x 5.02	•	6.33	5.05		6.48
5.20	•	7.08			
5.42	•	7.26			
x 6.07	•	7.46	6.05		7.48
6.25		8.19			
7.05		8.56	7.05		8.45
8.05		9.45	8.05	Sundays only	9.45
9.05		10.50	9.05		10.45
10.05		11.45			
11.20		1.05 am	11.20		1.00 am
12.35 am		2.18	12.35 am		2.18

Economy off-peak tickets are not valid on trains in boxed areas

X Express
• Does not stop at 125th Street

Holidays: New Year's Day, Washington's Birthday, Memorial Day, Independence Day, Labor Day, Thanksgiving and Christmas.

10.9 （左）大都会北方铁路公司。纽约–纽黑文线列车时刻表，约 1989 年。（右）同一个时刻表，由安妮·斯特恩和爱德华·塔夫特重新设计，1990 年

们，还浪费了下方的许多空间。大量用直线画出的分格给人有条理的感觉，但事实上，它们几乎毫无用处。周末班车的时刻与到站、始发题头隔得那么远，以致读者无法一下子弄清它们是如何编排的。

新设计清除了所有这些以及除此之外的更多问题。列车时刻排成界限分明的两对纵列：工作日在左，周末和假日在右。不必要的格线被删去，许多注释化入了时刻表本身。表中时间的冒号被看起来更简洁的句点取代了。

版面设计（layout）是设计师在展开其印刷作品，比如书或杂志之前制定的蓝图。它包括页面尺寸，页边距，正文和标题字号、字体，天头或地脚（页顶线或页底线，通常在此列出篇章标题和页码）等具体规定及其他许多细节。比方说，本书的版面编排形式是：正文在 版面上呈不对称单栏排布，留下一个细长的外栏和一条狭窄的内边。这样，每个跨版（即两个迎面页）就达到了基本的平衡，左页和右页像照镜子一样对称。再插入插图，减弱甚至掩盖这种对称，排版专家则努力将每个跨版编排成一种赏心悦目的不对称布局。

20 世纪 80 年代，许多设计师开始尝试更极端的方法：为了视觉吸引力而牺牲易读性。这些设计师中最有争议的一个是大卫·卡森（David Carson）。在《沙滩文化》和《射线枪》这样的杂志中，卡森的版面编排几乎从不一以贯之，他更喜欢把每个跨版都当作一个新作品来创作。正文可能疏疏落落，可能上下颠倒或倾斜成某个角度，可能叠印，或者隐入一幅照片。一个跨版常常延续到翻过一页之后的下一个跨版，从而产生出电影般的流畅感。

此处的这个跨版是 1994 年《射线枪》的一篇关于音乐家莫里西（Morrissey）的文章的开篇



10.10 大卫·卡森(艺术总监)和克里斯·库法罗(摄影师):《最孤独的僧侣莫里西》,出自《射线枪》,1994年

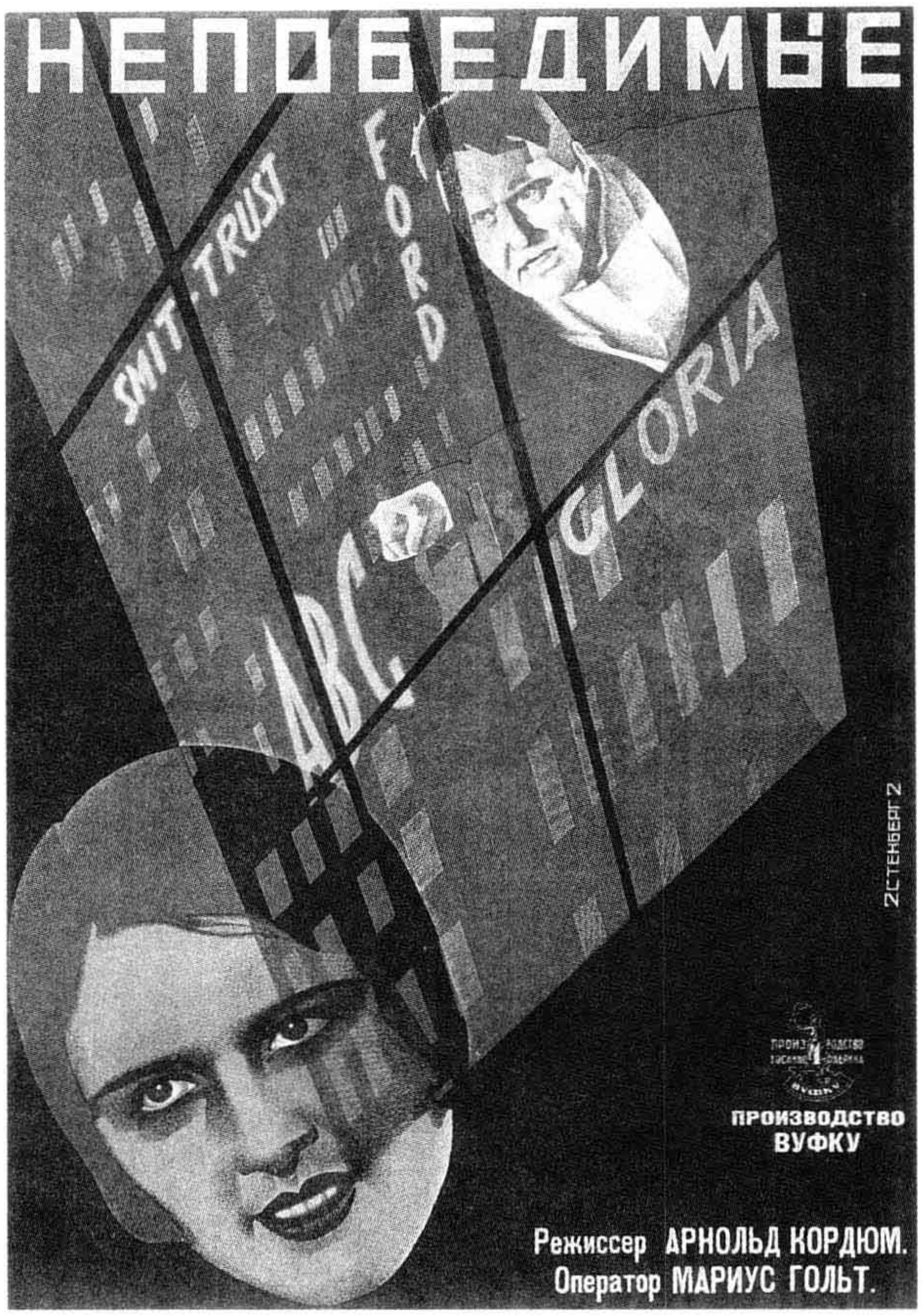
部分(**10.10**),它表现了大卫·卡森是如何颠覆传统的平面设计原则的。文章标题一般被认为是最重要的排版元素,但卡森把它分割开来,并设成小字,部分竖排(mor–rissey),部分微微倾斜(the loneliest monk)。一句引自艺术家的话同样四分五裂、七零八落,但却是排版的主焦点。按常规,这位明星的照片应与标题同等重要,如今它却被裁掉一截,导致他的脸被遮掉一半,而且整张照片似乎即将隐没于无形。针对那些声称他的作品混乱无序、难以辨认的诋毁者,卡森指出,易读性和信息传递不是一回事。信息传递始于吸引、占据观众的注意力。受到设计基调吸引的读者将乐于为破译其中的信息而付出努力。

文字与图像

15世纪的早期印刷业者提供的服务中包括设计和印刷一种叫做大报的单页印刷品。散发给城镇居民、张贴在公共场所的大报议论政治或宗教案件、报道时事、宣传即将到来的节庆和集市,或传播城市和宗教领袖的木刻肖像。它们不仅是广告和海报的直系祖先,也是传单、小册子、报纸和杂志的前身。

19世纪,随着彩色石印术的发展,海报开始盛行起来,成为最引人注目的广告形式,因为彩色印刷还无法运用到杂志或报纸中去,电视的出现则是100年以后的事。19世纪最负盛名的海报中包括图卢兹–劳特累克(Toulouse–Lautrec)为巴黎夜总会和舞厅设计的作品(**10.11**)。在这幅为著名舞厅"红磨坊"创作的海报中,明星演员"贪吃鬼"正在跳康康舞,前景处则浮现出另一个招牌明星、号称"无骨"的瓦朗坦(Valentin)的纤细剪影。平面化的简洁造型和经过大





10.11 (左)亨利·德·图卢兹-劳特累克:《红磨坊的"贪吃鬼"》。1891 年。海报,四色石印;190×116.4 厘米。大都会艺术馆,纽约

10.12 (右)弗拉基米尔和格奥尔基·施滕贝格:《不能征服的人》海报。1928 年。胶版印刷,100×72.1 厘米。现代艺术博物馆,纽约

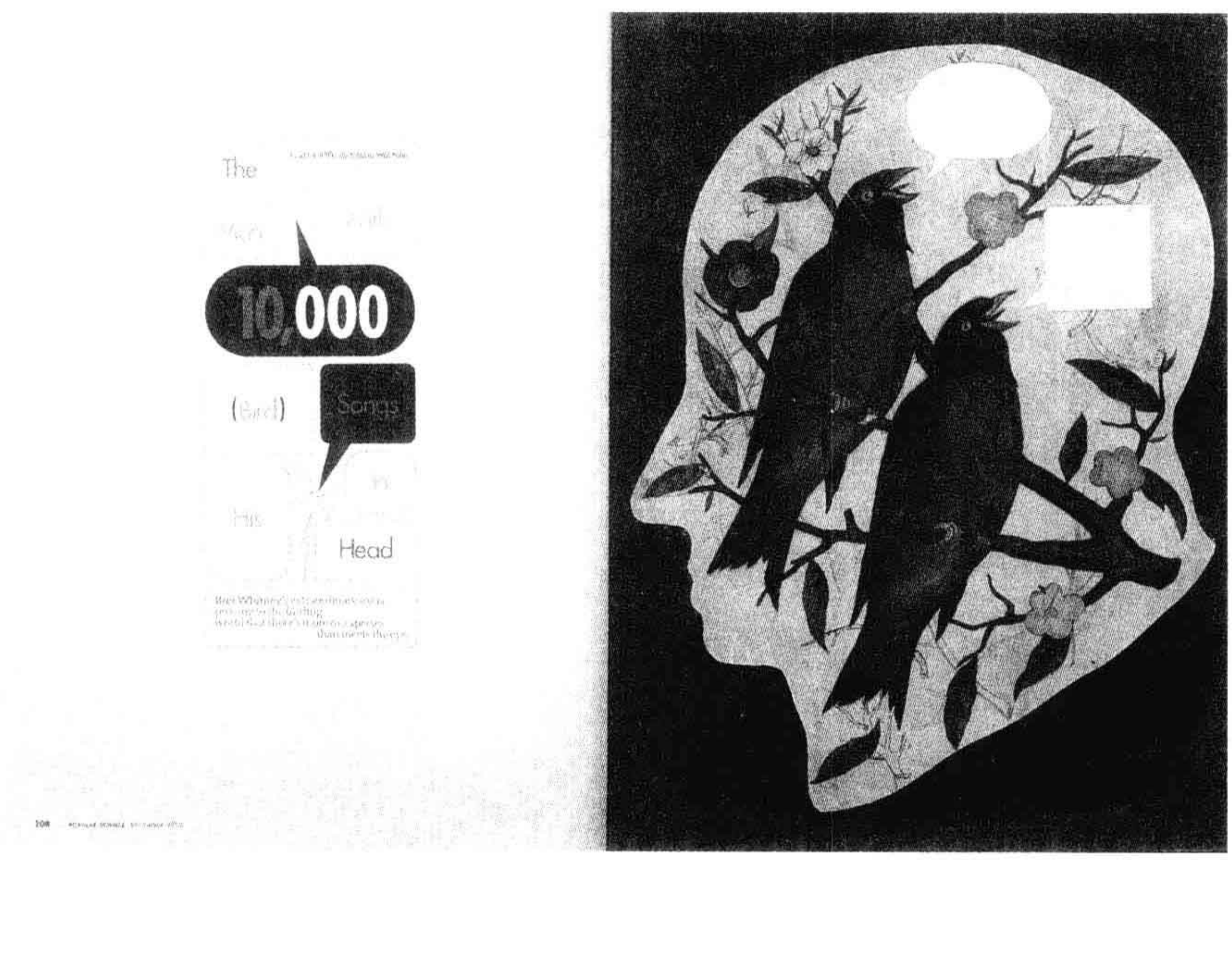
幅度裁切的构图显示出当时风靡欧洲的日本版画的影响。劳特累克的海报立即被认定为有收藏价值的物品,把它们从所张贴的广告亭上撕下来的指令在暗地里流传着。

平面设计的一个异常繁盛的时期出现在 1917 年俄国革命之后的十年里,在此期间,有一个名为**构成主义(Constructivism)**的艺术运动号召艺术家积极投身于创建被所有人寄予了极高期望的新社会。构成主义者认为,艺术家不应为精英观众创作绘画和雕塑,而应把自己的技艺用于设计海报、杂志、戏剧演出、工业产品及其他有用的物品。他们自然而然地认为,一个崭新的、先进的社会只能由最新、最先进的艺术带来,所以,突然之间,当时的激进艺术潮流都被运用到日常事务之中,例如这幅由原来学雕塑的弗拉基米尔和格奥尔基·施滕贝格(Vladimir and Georgii Stenberg)兄弟设计的风格大胆的电影海报(**10.12**)。然而这样的艺术自由和乐观主义注定不能长久。20 世纪 30 年代,苏联政府逐渐对先进艺术产生了怀疑。独立的艺术家团体被取缔,政府还下令,从今往后,所有的艺术家在创作时都必须采用一种明晰的、易于理解的现实主义风格。那些有抗命嫌疑的人遭到了监禁和死亡的危险。

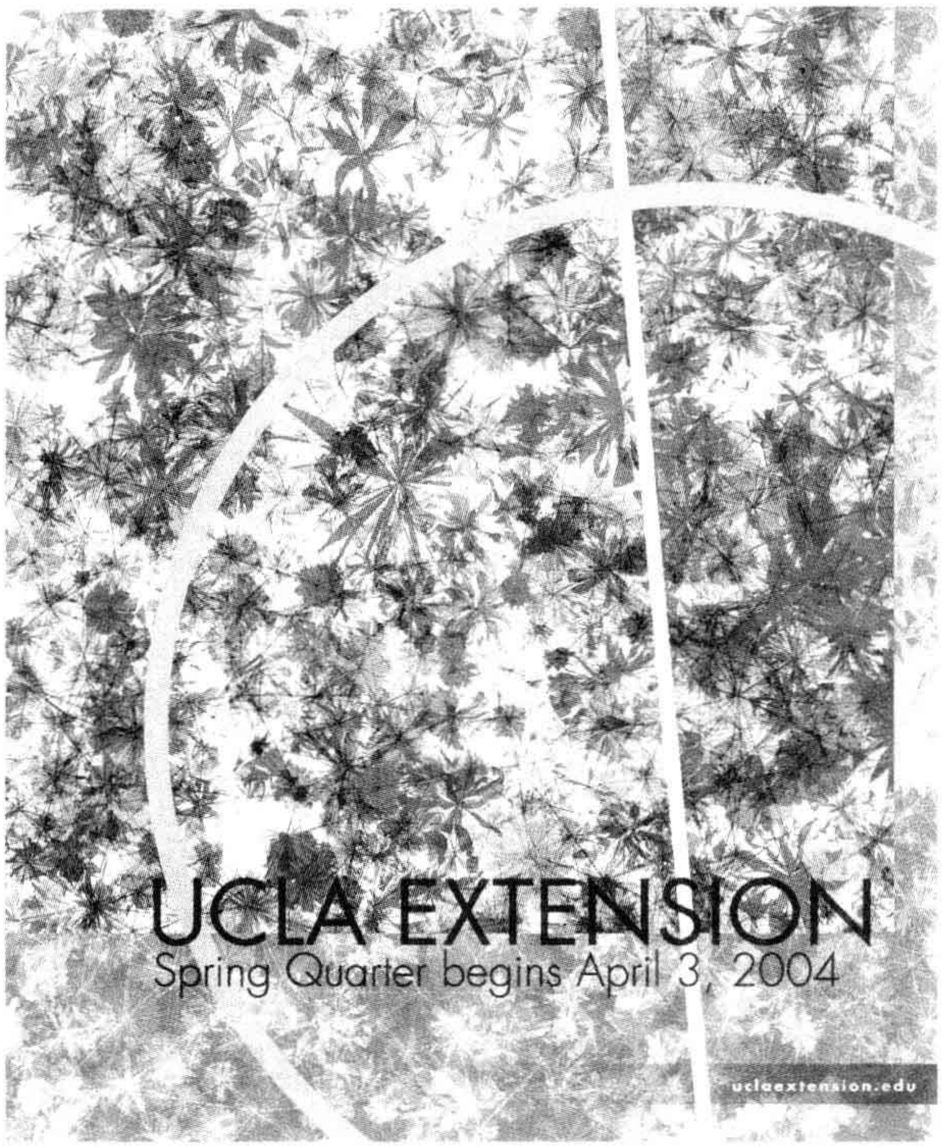
在海报中，文字和图像是不可分割的。图卢兹-劳特累克和施滕贝格兄弟把字形作为一种表现要素融入设计，就像前面的大卫·卡森和琼·多布金所做的那样。相反，插图是一种单独制作、用来陪衬文字的图像。它可以帮助读者想象文字所描述的景象，或者仅仅具有视觉上的趣味和吸引力。本书所提到的艺术作品有许多被制成了插图，比如萨希卜丁根据印度教史诗《罗摩衍那》的一个片断想象出的复杂图画（3.15）和《最美时祷书》中林堡兄弟所作的精美的冬景画（16.20）。正如我们在第八章中看到的，现存最早的印刷书，即一册9世纪的《金刚经》开卷即为一幅木刻插画（8.2），阿尔布雷希特·丢勒则把他的版画《启示录四骑士》（8.3）作为《圣经》经文的配图来发行。

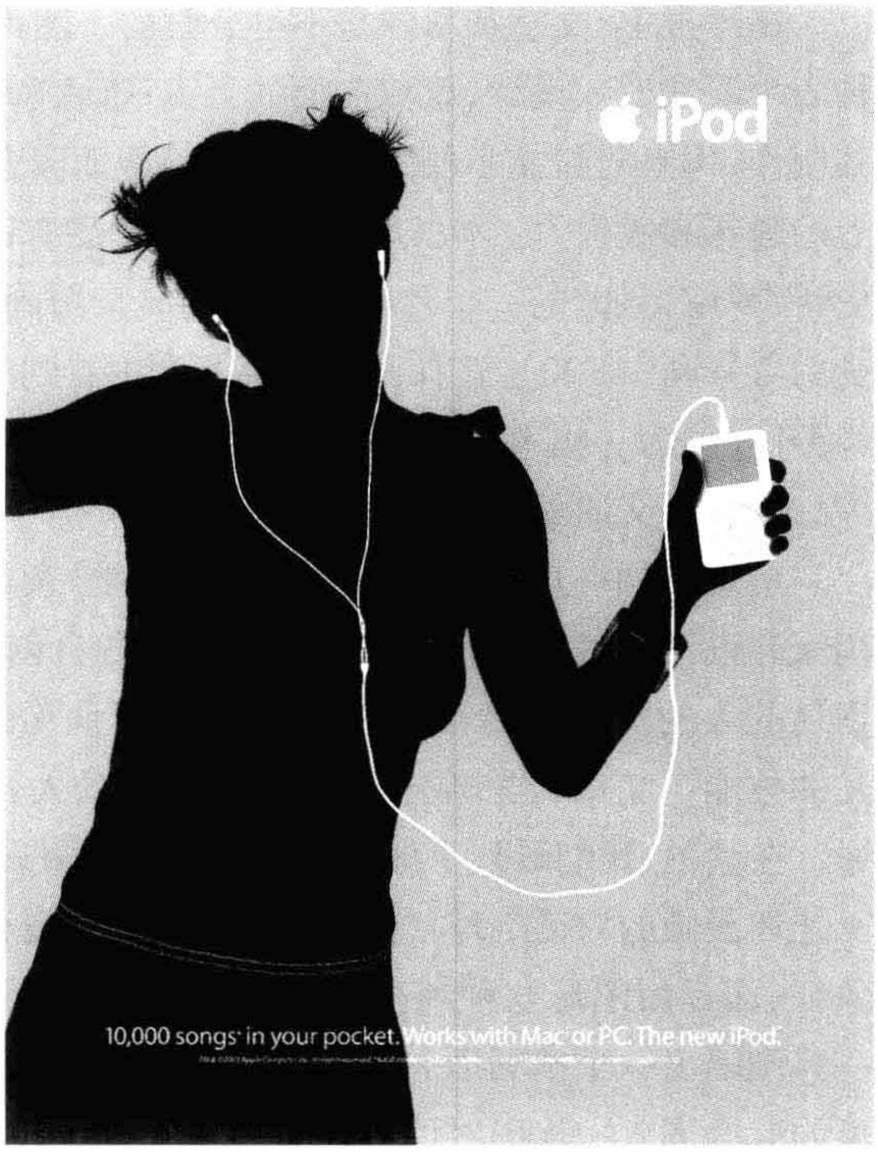
贾森·霍利（Jason Holley）为《大众科学》杂志的一篇文章所作的插图（**10.13**）反映了插图画家和设计师如何能在合作的同时保持各自创作的独立。霍利受托为一篇关于一个以鸣声识鸟的人的文章配图，这个人不仅可以辨认鸟的种类，还能识别具体的某只鸟，这是一项非凡的技能。文章名为《脑中装有万种鸟语的人》。霍利的办法是画一个向天空打开的人头剪影。在其中，我们看到了他脑中都有什么。两只一模一样的鸟落在一根开花的树枝上。常见于连环漫画的对话气球代表它们的鸣叫。但霍利没有借助文字、音符或其他一些关于声音的象征，而是用图形这种纯视觉手段来暗示鸟的鸣声互不相同：一只鸟鸣出了一个正方形，另一只则唱出一个椭圆形。在对页上，设计师德克·巴尼特（Dirk Barnett）借用霍利的构思，把故事的标题嵌入一连串对话气球。

霍利制作这幅插图用的是一种传统媒介——木板油画。跟其他任何传统艺术作品一样，它被拍成照片，以便复制。前田约翰（John Maeda）为加州大学的一份课程目录设计的封面（**10.14**）则是在电脑上制作的。如今，虽然不能说几乎每一个，也有许多设计师是用电脑进行创作的。但前田的与众不同之处在于他极少依靠商业软件。相反，他自己编写编码。他说，依赖现成的软件就等于用他人的想象限制自己。他还竭力主张，每个设计师和艺术家都应学习编程技术。



10.13 贾森·霍利（插图画家）和德克·巴尼特（设计师）：《脑中装有万种鸟语的人》的开篇跨页，《大众科学》2003年12月





10.14 （左）前田约翰：加利福尼亚州立大学洛杉矶分校补习部春季学期目录。2004 年。蒙前田约翰和前田工作室惠允

10.15 （右）李岱艾广告公司：iPod 剪影广告活动。2004 年

尽管在技术上非常复杂，前田的设计作品却以明晰、简练而著称。在这个封面中，一片纷乱如万花筒的五彩斑斓的半透明图形并无花之形，却有花之意。上压一条直线和一条弧线，这些基本的几何符号也是前田为标题选定的无衬线字体的基本构成要素。我们可以把封面上的这些形成对比的元素解释成对大的知识门类的暗示：一方面是数学和自然科学，另一方面是艺术和人文科学。如果不想那么宏大，我们还可以视之为自然与人类社会秩序的象征，甚或仅仅是春天和学业的象征。

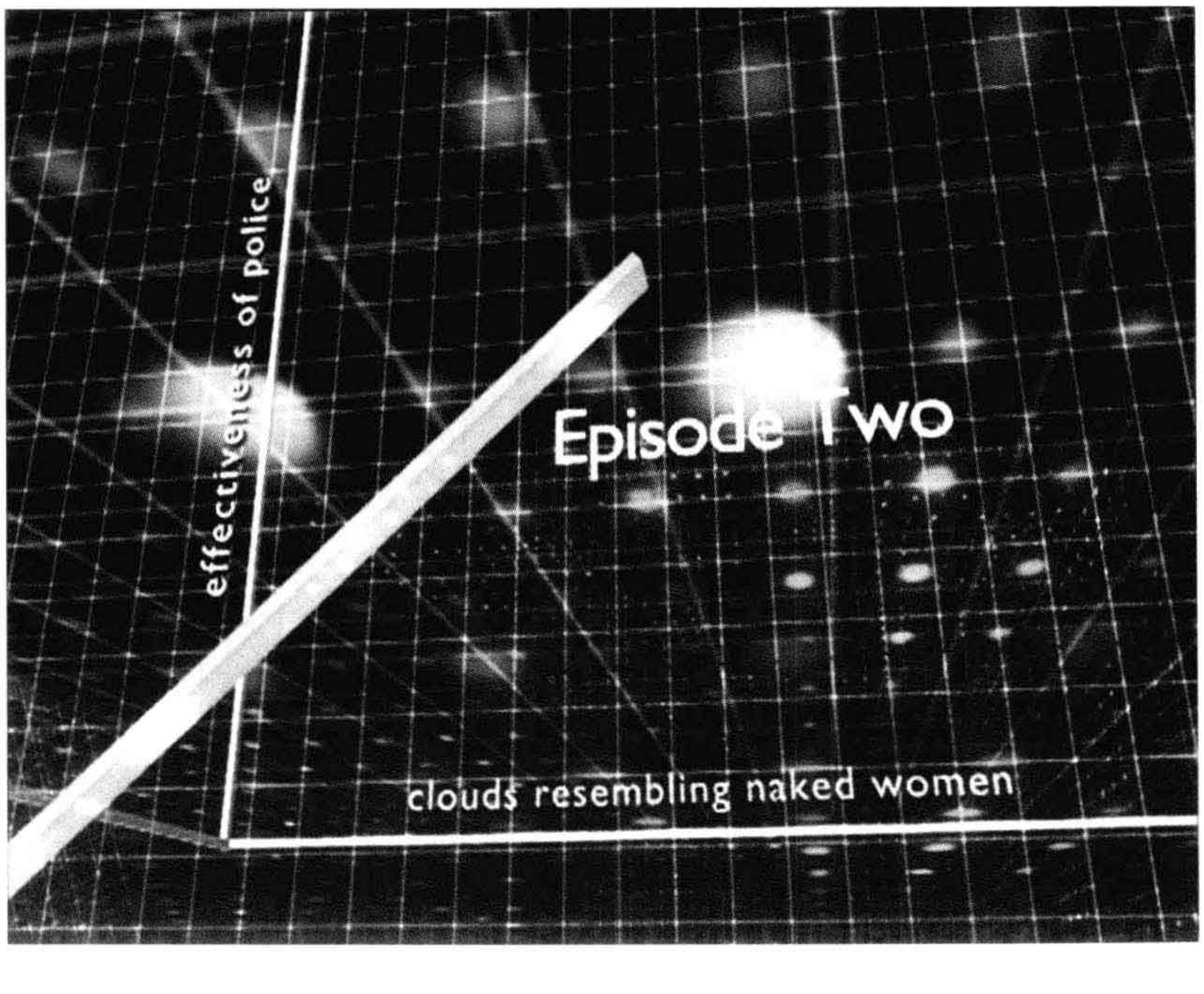
除了作为一名平面设计师和艺术家所担负的工作以外，前田还执教于麻省理工学院，目前他是该校一个名为“简易”（SIMPLICITY）的实验性研究项目的副主任。该项目的目标是研发让强大的科技兼具设计优雅、使用简便之特点的方法。在前田看来，科技应该让人快乐而不是害怕。“简易”项目以苹果公司生产的便携式数码音乐播放器 iPod 作为美观、便利与功能相结合的典范。iPod 是 2001 年投放市场的，但头两年，它一直销售平平。直到一场名为“iPod 剪影”的广告活动兴起，销量才直线上升。霓虹色背景上边用手持白色 iPod 听音乐边起舞的年轻人的黑色剪影（**10.15**）是一种醒目、纯净、简洁的平面造型。尽可能少的文字和苹果公司图标也被设成白色，从而明确地与产品联系在一起。这些广告以海报、广告牌和电视商业广告的形式出现，不费吹灰之力地从混乱喧闹的视觉环境中脱颖而出，其所传递的自然大方的欢乐形象吸引了广大的民众。

运动和交互

电影和电视的发展成为平面设计的推动力。在电影字幕、电视节目字幕、广告这些需要设计的地方，文字和图像共同起着作用。随着数码革命的进行，一种新的元素加入进来，成为设计师的又一个工具，那就是交互——用户与技术通过一个界面相互给予和获取的可能性。

当从20世纪90年代开始播出的广受欢迎的英国电视喜剧《今日之日》的全部剧集以DVD形式发行时，需要设置一组交互式的开机菜单(**10.16**)，以便观众选择自己想看的集号。《今日之日》是一个讽刺性的节目，它讽刺的是那些谈论时事的电视专栏。凭借其异常精准、灵敏地捕捉细节的能力，《今日之日》嘲讽了新闻节目的方方面面，包括它们使用的高速、高科技但过于夸张的电脑绘图。弗雷姆斯托尔设计公司的设计师亚当·帕里(Adam Parry)在制作开机菜单时就借用了该节目的这一特点。在插入光盘后，观众看到的是一个横冲直撞的条形图。一个黄色长方块在一个不断变换方向的网格状三维空间里呈“之”字形高速穿行。每当长方块停在一个标记荒诞的图表上时，就会显示一个可供选择的集号。当长方块结束它那兴奋过头的旅程时，会跳出八个长方块，它们组成一个三维图，指向“第六集”这三个字，这是该光盘上的最后一集。

正如我们已经看到的，平面设计可以通过一种在视觉上具有连贯性的方式来组织事实或数据，前面讨论过的列车时刻表即为例证(见10.9)。两份表都记录了事实——到站和发车时刻——并对它们进行了编排，以便我们更容易地检索到所需信息。重新设计的时刻表所揭示的信息比旧表更多，因为它说明了工作日和周末列车时刻之间的关系。旧表的排列方式不



10.16 亚当·帕里，弗雷姆斯托尔设计公司：DVD版《今日之日》光盘—开机菜单组。交互式电子视频动画

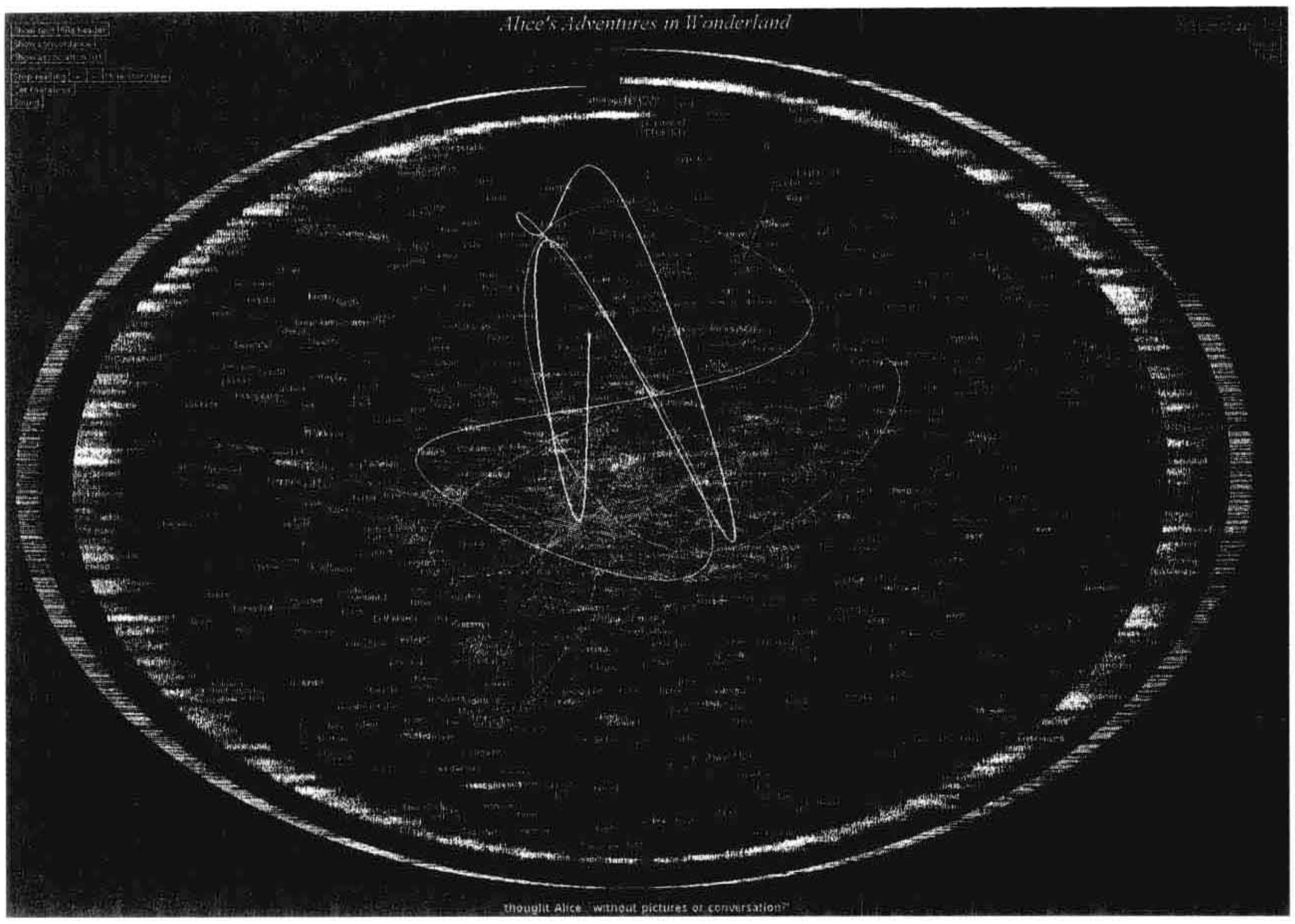
能让这一信息一目了然。在一个名叫“涂鸦考古学”(**10.17**)的网站的交互性环境中,我们同样能够看到这些原则所起的作用。与列车时刻表一样,“涂鸦考古学”也记录孤立的事实——单张照片——并将其置于一个能够揭示其所包含的信息的结构中。

由卡西迪·柯蒂斯(Cassidy Curtis)设计的“涂鸦考古学”直观地表现了随着时间的流逝,涂鸦现场由于涂鸦者在彼此的作品上涂画而发生的变化。左边是一个按大致区域分组的地点目录。当一个地点被选中时,所有可以搜索到的关于它的图像都被加载到屏幕上,时间最近的图像显示在最上一层。屏幕底部的图示显示了照片的层数,并将各层排列在一个时间条上。在时间条上向后移动,我们就能逐层剥离图像,看到藏在下面的图像。左下方的缩放控制和导航按钮能让我们更清楚地查看图像。

交互设计师面临的一个特殊的挑战是怎样从计算机所能处理的庞大数据中建立起清晰的视觉关系。在文本弧(**10.18**)中,W. 布拉德福德·佩利(W. Bradford Paley)接受了这个挑战。该项目把一本书的全部正文显示在同一个屏幕上,用户可据此研究词与词之间的关系。佩利把文本弧构想成一种让用户迅速地对不熟悉的文本,比如商业报告有所了解的工具。在这幅插图中,文本弧显示的是《爱丽丝漫游奇境》的正文。整个文本出现了两次,形成了两道同心的螺线。外圈螺线逐行复制了书的内容(文字只有一个像素那么高)。内圈螺线由书中所有的单词组成,每个单词都大到可以辨认。文中出现一次以上的词被置于圈内的椭圆形区域里。它们在那里的确切位置由它们在文中出现的位置决定。常用词的亮度比非常用词更高,因



10.17 卡西迪·柯蒂斯:《涂鸦考古学》。2004 年至今。交互式网站,图中的网页是涂鸦现场东 Z 的第 17 层,主要是“零”小组、“醒”小组和无名艺术家的作品

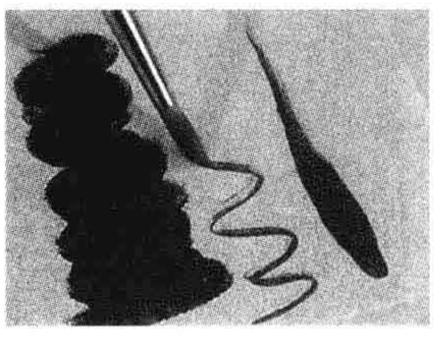


10.18　W. 布拉德福德·佩利:《〈爱丽丝漫游奇境〉文本弧》。W. 布拉德福德·佩利发明的文本弧工具,2003 年

此,只要把《爱丽丝漫游奇境》输入文本弧,我们就能知道爱丽丝、帽匠、王后、狮身鹰首兽、兔子和公爵夫人是故事中的重要角色。只要选取单个词句,借助于一系列菜单,我们就能想象出小说中存在的多种文字关系。比方说,选中椭圆形区域里的某个词,就会以它为起点发出多条橙色的线,射向它在内圈的单词螺线上所处的每一个位置,而外圈螺线上它出现过的每一行都会变成绿色。文本弧也可以只是从头至尾地"读"出全文,这是个缓慢但极富视觉趣味的过程,每当关键词、联想、地点和关系掠过时,它们都会发亮。

虽然柯蒂斯和佩利这样的设计师运用的是当今最先进的技术,但他们其实是相当保守的,因为他们的作品奉行视觉优美、表达清晰的原则,自不知名的抄写员最早发明书写以来,这一直是平面设计的核心。

相关网上资源



欲知更多与本部分相关的知识、定义、互动活动、网页链接和视频,请登陆 www.mhhe.com/lwa8。



11.1 路易丝·布儒瓦:《妈妈》。1999 年。青铜和钢,高 927.1 厘米。毕尔巴鄂古根海姆博物馆,毕尔巴鄂,西班牙

第四部分

三维媒介

THREE-DIMENSIONAL MEDIA

第 11 章

雕塑和装置

SCULPTURE AND INSTALLATION

参观者来到毕尔巴鄂的古根海姆博物馆时,会发现它由一个令人不安的怪物守卫着:一尊 30 英尺高的青铜蜘蛛像(**11.1**)。更让人想不到的是这只蜘蛛的名字:《妈妈》(*Maman*)。对艺术家路易丝·布儒瓦而言,《妈妈》是她本人孩提时代眼中母亲的象征——高大得令人畏惧、给人安全感、耐心、能干。母亲与蜘蛛的关联或许源于古怪的梦境逻辑。布儒瓦的母亲以织补毯子为生;雌蜘蛛织网以养活自己,织茧以保护幼蜘蛛。当观众围绕青铜像而行,或信步走进"妈妈"那许多条直直落下的腿所形成的敞开的"笼子",或仰望它结实的身躯和高悬于头顶的那窝蜘蛛卵时,每个人都会展开自己的联想,探究自己的情感。

环绕、走进、仰望——雕塑把第三维度、"深度"概念带到了我们面前。这一点似乎是简单易见的,但事情比我们想象的要复杂。我们的日常生活中充斥着来自媒体的各种图像,我们早已习惯于将自己对深度的感觉调节至均衡状态。我们在电影银幕或电视上看到人的影像,在报纸和杂志中看到人的照片。尽管这些实际上都是二维图像,但我们理所当然地认为这些人血肉丰满,有立体感。这种深度修正变成了我们不假思索的无意识行为。

然而,当我们同雕塑打交道时,我们会搁置这一视觉习惯,转而培养更积极的深度意识,因为强化对第三维度的感知对于我们完整地欣赏雕塑是至关重要的。观赏挂在墙上的一幅扁平的油画——或美术书里的一张照片——的感受迥异于走近一尊独立的雕像,绕其而行,从多个视点观察它。作为练习,您可以拿起近旁的一件物品。它是什么并不重要——台灯、订书机、电话、笔记本——什么都行。慢慢地转动它,转满一周(360°),仔细观察形状的变化。从某些角度来看,它可能显得相当陌生。从另一些角度来看,它的特色则表现得更为明显。但请注意,只有当多种视觉感受整合在一起时,您才能开始对该物品的整体造型有所了解。

雕塑是历史最悠久的艺术类型之一,但今天它仍然格外激动人心。当代雕塑之所以具有如此的生命力,一个原因是使用了一个世纪以前不被接受甚至闻所未闻的材料和技法。比方说,在本章,我们将要遇见的作品不仅有用金属、木头、石头制成的,还有以玻璃纤维、织物、荧光甚至花朵为材料的。另一个原因是,雕塑的新分支——装置艺术认为一个完整的空间就是一件艺术品。

雕塑方法和材料

制作雕塑有四种基本方法:塑造、铸造、雕刻和集合。**塑造(modeling)**和**集合(assembling)**被认为是加法的过程。雕塑家先做一个简单的骨架或内芯,或者什么也不做,然后添加材料,直至雕塑完成。**雕刻(carving)**是一个减法的过程,雕塑家先取一团大于雕塑设计尺寸的材料,然后减损材料,最终留下来的只有所需的造型。**铸造(casting)**需要用到某种模子,液态或半液态材料被灌入其中并变硬。

让我们更详细地分析每一种方法,同时考察部分与它们搭配使用的材料。

塑　造

我们大多数人从儿童时代起就已熟悉塑造法了。还是孩子的我们试着用彩泥或泥土捏出歪歪扭扭的人和动物。在雕塑中,最常见的塑造材料是黏土,全世界大部分地区都有这种土壤物质。湿黏土拥有极佳的柔韧度;很少有人能抗拒挤它、捏它的诱惑。只要黏土还是湿的,雕塑家就能用它做几乎任何事——往上添加更多的黏土,堆塑出形状;挖掉部分黏土;向外捏;用锋利的工具刻划;用手揉搓光滑。但当黏土块变干并进行烧制(加热至极高的温度)时,它会变硬。我们有时用意大利名“赤陶”来称呼烧制黏土,它的耐久性非常惊人。现存的大部分古代艺术品都是用这种材料制成的。

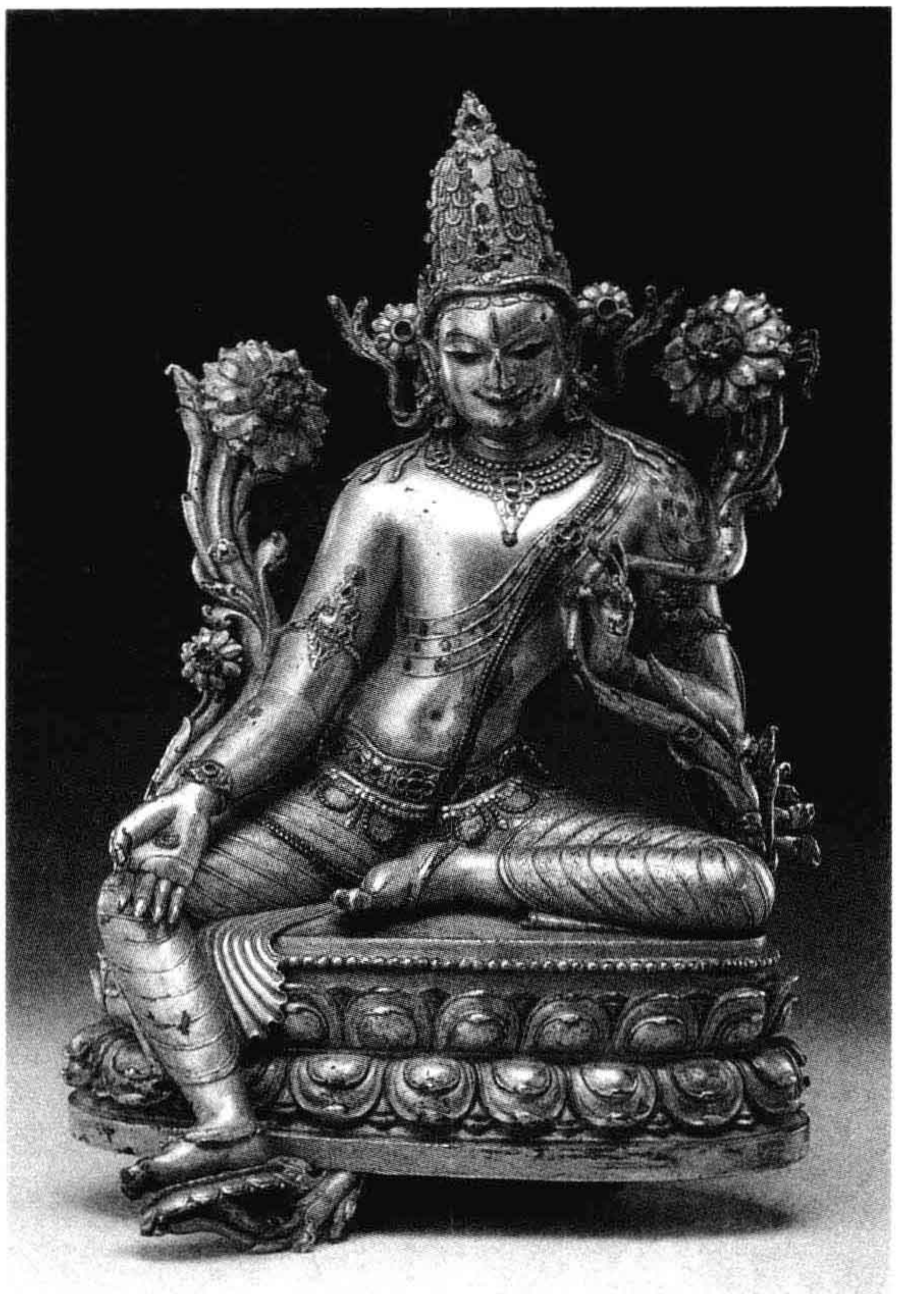
这件一手做着优雅的手势、另一只手摆放在膝头的优美女像(**11.2**)是1000多年以前由一位中美洲玛雅文明的艺术家用黏土塑的。艺术家先用手堆塑起整个人形,然后用石头和木制工具(玛雅人没见过金属)小心翼翼地进行细加工。主要的形状是柔和的圆形,从头和身躯到沉甸甸的饰物和复杂而精美的发式。与大多数古代艺术品一样,这尊雕塑是作为一批随葬品中的一件保存下来的。

在某些方面,塑造是最直接的雕塑方法。可塑材料会对雕塑家手指的每一次或轻或重的触碰产生反应。在全力以赴地制作最终成品之前,雕塑家常常像传统上画家使用素描那样,用黏土模型来测试构思。只要黏土还保持着湿润,它就能无限期地反复使用下去。

铸　造

与塑造不同,铸造似乎是一种极为间接的雕塑方法。有的时候,雕塑家根本连碰都没碰过最后的作品。金属,特别是青铜,是我们最容易想到的与铸造有关的材料。青铜可以用超高温加热,直至变成流动的液体,这时它就能畅通无阻地注入最细的缝隙和最小的模壳,然后变硬,成为极其经久耐用之物。甚至是一个细小的突起,比如一根手指,也不用担心它会折断。利用铸造法,雕塑家还能造出光滑而匀称的形状和光可鉴人的表面,正如我们在这尊印度观音菩萨像(**11.3**)身上所看到的那样。这尊青铜铸造并镀金(在表面贴上一层薄薄的黄金)的佛像,其金光闪闪的光滑的身躯表面与精细繁复的首饰、发式和花朵形成了对比,证明了金属表现各种效果的能力。在佛教中,菩萨指的是那些为了帮助他人而宁愿推迟自己成佛时间的开悟之人。观音菩萨是这些圣人之中最受欢迎和喜爱的一个。在这里,他一身王子装束,





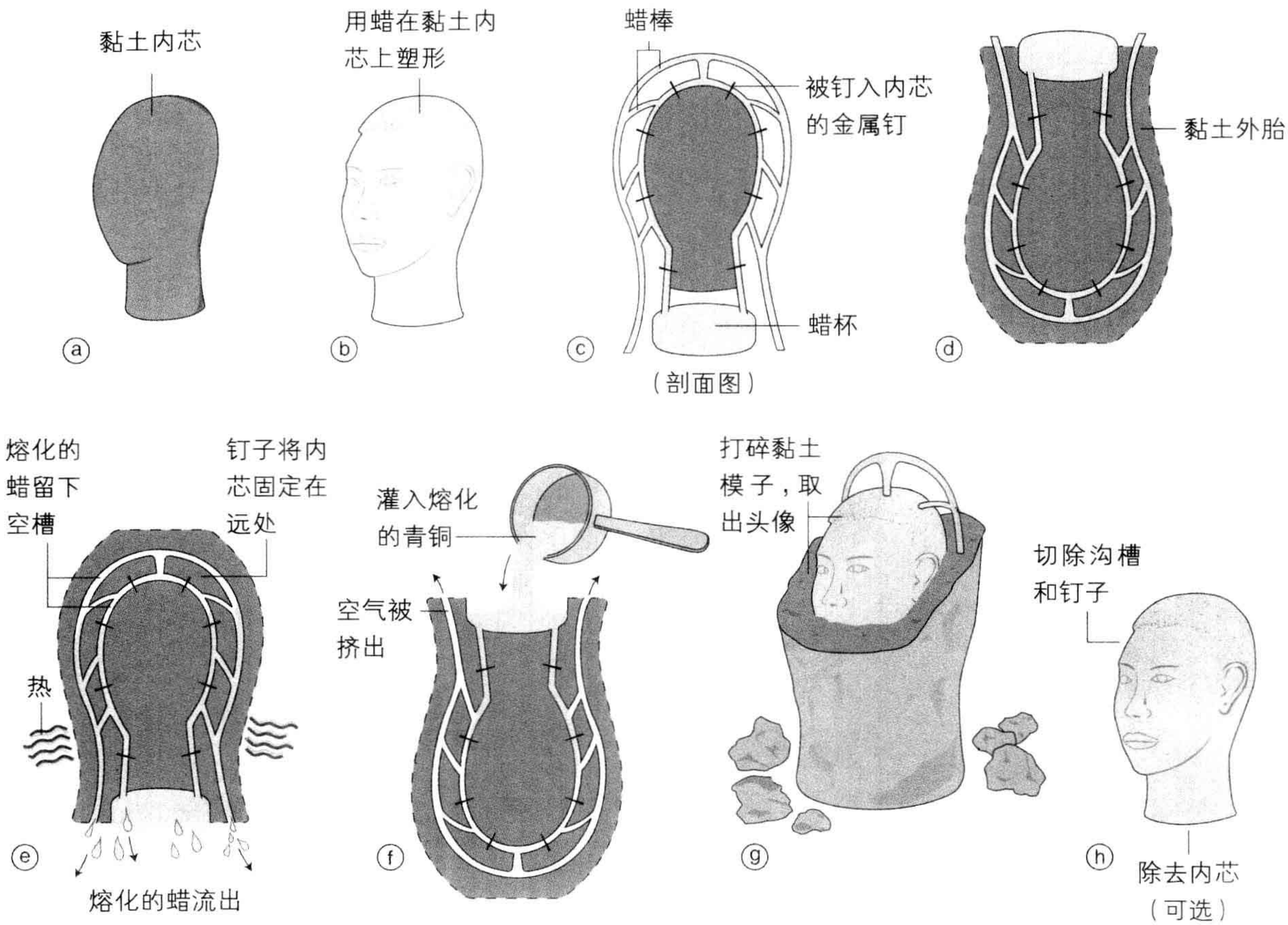
11.2　（左）《艳妇像》。玛雅，古典晚期，700—900 年。陶，有颜料痕迹，高 22.2 厘米。普林斯顿大学艺术馆

11.3　（右）《观音菩萨》，出自库基哈尔，比哈尔，印度中部。帕拉王朝，12 世纪。青铜镀金，高 25.4 厘米。帕特纳博物馆，帕特纳

头发高高盘起，以一种放松、柔美的姿势坐在一个程式化的莲花座上。莲花——纯洁的象征——从他身后盘绕而上。

最常见的金属铸造法叫**失蜡（lost-wax）**法，我们有时也用它的法语名 *cire perdue* 来称呼它。这个可以追溯到公元前第三千年的基本概念既简单又巧妙。在此，我们要描写的是古代非洲伊费雕塑家们用此法制作第二章中有图例的那种头像（见 2.16）的过程。

首先，用经过特殊处理的黏土堆塑出一个内芯（**11.4**，a）。在这个内芯上，雕塑家用一层蜡塑造出头像成品的样子（b）。雕塑完成后，在它上面插上蜡棒和一个蜡杯，形成一种类似于“动脉系统”的结构，并将金属钉穿过蜡像，钉入内芯（c）。用经过特殊处理的黏土将它们整个儿包裹起来（d）。待黏土干后，将其加热，让蜡熔化并流出（因此而得名“失蜡”），黏土变硬（e）。流掉的蜡在铸料内部留下一个人头形空隙。原来蜡棒和蜡块所在之处，如今只剩沟槽和一个名叫浇杯的凹洼。钉子把内芯固定在原处，从而将原来蜡所占据的空间保存下来。接着，将**模子（mold）**放正，把熔化的金属灌入浇杯。金属液顺着沟槽进入模子，推着空气向前流动（f）。当金属液从通气槽中往外冒时，就表示模子可能装满了。这样一来，金属就取代了蜡，这就是为什么铸造法被认为是一种替代方法的原因。待金属冷却后，将模子破开，取出头像



11.4 失蜡铸造法流程

(g)。只要切除如今同样变成金属铸件的沟槽，除去土芯(如果需要的话)，修补破洞或其他瑕疵，头像就可以交付打磨或抛光了。

每一件以此法铸造的雕塑都是独一无二的，因为蜡制原件在这个过程中被毁掉了。现代的标准做法是一种变异的形式，被称为间接或熔模铸造法，用此法可以造出成批的作品。在这种方法中，艺术家完全是用黏土、石膏或其他材料来完成雕塑的。模子则是以这实心雕塑为内核制成的（现代的铸造厂用合成橡胶来做模子）。把模子分成几块从雕塑上剥下来，再重新拼合起来。将熔化的蜡涂在模子内壁上，形成一个厚约 3/16 英寸的内层。在这个蜡件变硬之后，把它移出模子，对照雕塑原件检查它的精确度：它应该与原件一模一样，只不过是中空的。在蜡件内部塞满蜡棒，打上钉子，然后裹上坚固的石膏。石膏既填满了铸件内部的空隙，又将它的外部包裹起来，就像图 11.4d 那样。这石膏就被称为覆盖层。这以后的过程就与失蜡法一样了：加热覆盖层，让蜡熔化、流出，将金属液注入留下的空隙，拆除覆盖层，取出铸件。关键的区别在于，用于制作蜡件的模子是可以重复使用的，这样就能用一件原件造出多件蜡制复制品，从而就能铸出多件一模一样的青铜雕塑。除了最简单的雕塑以外，大部分雕塑都是分成几部分铸造，然后再焊接起来的(请想象一下用金属分别铸造一个蛋壳的两半，然后焊接成一个中空金属蛋的情形)。与版画(见第八章)

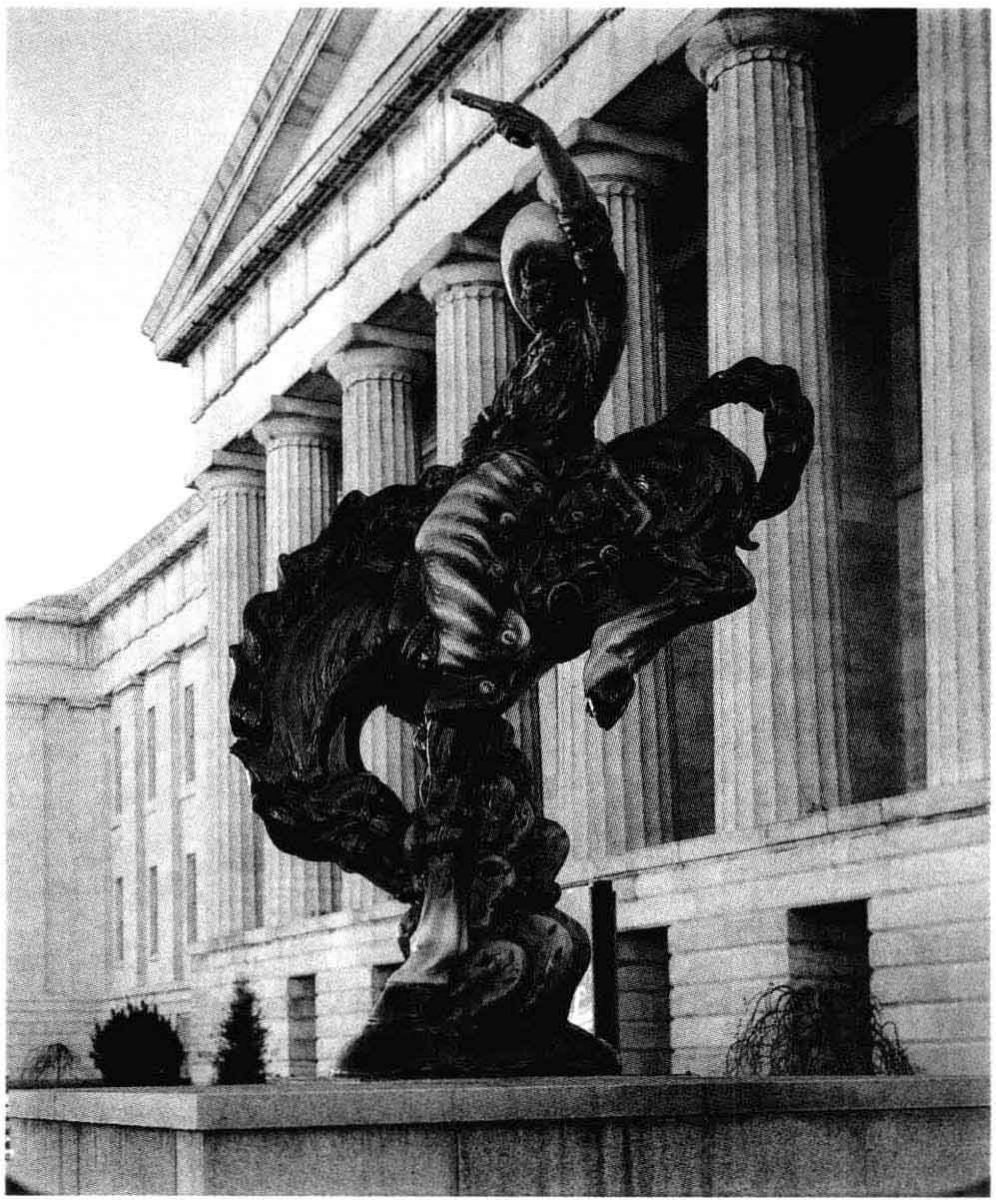
一样，每个铸件都被视作一件原创艺术品，制作人会声明自己的作品为限量版，而且会控制整个批次的数量。

尽管金属在历史上是最常用的铸造艺术品用料，但任何可灌注并硬化的材料都能用。比方说，我们每次做一盒冰块，都是在铸造小雕塑：把水倒进一个模子，将水冻成固体，然后把成形的冰块从模子里倒出。现代化学开发出的塑性树脂的及其他合成材料为雕塑家们开辟了新的可能性。路易斯·希门尼斯（Luis Jiménez）用玻璃纤维铸造了《牧马人》（*Vaquero*，**11.5**）。在商业上广泛应用于冲浪板、船壳、汽车等产品的玻璃纤维牢固却轻巧。希门尼斯认为，当代艺术就应该用当代材料。他甚至还把用于汽车的工业“亮面”涂料丙烯酸聚氨酯磁漆涂在自己的雕塑作品上。

《牧马人》是分块铸造，然后以一个钢架为中心组装起来的，钢架从内部支撑、加固雕塑。如果没有这么一个支架，这件大胆的作品就不可能实现——雕像将不够稳固，从而无法凭借自己的力量站住。立于华盛顿史密森美国艺术馆前的一个基座上的《牧马人》不仅是对美国西部最蛮荒的那些岁月的颂歌，还提醒我们，牛仔文化起源于墨西哥。我们的词汇表清楚地反映了这些源头：corral（畜栏）、lariat（套索）和 lasso（套索）都是被英语借用的西班牙语单词。

雕　刻

雕刻比塑造更具侵略性，比铸造更直接。在这种方法中，雕塑家先取一块材料，然后切



11.5　路易斯·希门尼斯：《牧马人》。塑于 1980 年，铸于 1990 年。丙烯酸聚氨酯磁漆、玻璃纤维、钢架，高 505.5 厘米。史密森美国艺术博物馆，华盛顿

之、凿之、挖之，直至雕塑显出形状。木头和石头是最主要的雕刻材料，而且它们往往都不会对雕刻工具服服帖帖。在着手处理要雕刻的木块或石块时，为了让材料配合工具，雕塑家必须观察材料的纹理——其纤维或结晶结构。任何破坏纹理的企图终将导致雕刻失败。

西非的一首歌颂约鲁巴雕刻家伊塞的奥洛维(Olowe of Ise)的诗赞道，奥洛维能雕刻最硬的木头，仿佛它柔软似西瓜。看看插图中这个富丽的碗(**11.6**)，我们就能体会到这一赞美的正确。碗盖连同上面的四个头梳高髻的舞女是由一块木头雕成的。更为惊人的是，底座——包括碗身、跪着献碗的高个女人和多名支撑碗身的矮个人物——也是用一块木头刻成。好像这还不够特别似的，奥洛维放胆一试，作了又一个高难度的润色：在下方承碗之人形成的“笼子”里面雕了一个滚动自如的头颅。

不同种类的木头和石头适合雕刻的程度相差很大。比方说，玉石太硬，根本无法雕刻，只能打磨成形——用更硬的石头、比如石英岩或金刚石耐心地摩擦。历代艺术家都学会了如何顺应可用材料的自然属性、掌握可用工具的性能。古代中美洲奥尔梅克的雕塑家们熟知他们所喜爱的巨雕用料——当地出产的玄武岩的特性。玄武岩是一种纹理细腻但极其坚硬的火山石，它不适于制作精细度很高的作品。奥尔梅克的雕塑家们发明了一种粗线条的风格：外表朴素，造型柔和。他们用石制工具——可能是石英刀片——雕刻了大量像插图(**11.7**)中那样的巨大头像。这些头像是最著名的中美洲艺术品之一，它们被认为是统治者的肖像。

集　合

集合是一种把一个个部件或碎块或物品拼合成一件雕塑的方法。一些著者对集合和构





11.6 (左)伊塞的奥洛维:《雕有人像的碗》。20 世纪初。木头，颜料；高 63.5 厘米。国立非洲艺术博物馆，史密森学会，华盛顿

11.7 (右)《巨石头像》。奥尔梅克，公元前 1500—前 300 年。玄武岩，高约 240 厘米。人类学博物馆，韦拉克鲁斯

伊塞的奥洛维

18?? —1938

伊塞的奥洛维出生在尼日利亚的埃芬阿拉耶镇，这里距约鲁巴圣城伊费不到50英里。我们不知道奥洛维的出生日期；因为他1938年去世时是一位受人尊敬的老人，所以他可能出生于1850到1880年之间。我们对他所受的艺术教育也知之甚少,但我们认为,在获得师傅身份之前，他曾给一位年长的雕塑家当学徒。

19世纪末时，奥洛维已搬到伊塞的王城,并成为国王的使臣。作为一名身负最东面的约鲁巴各国的君主和宗教团体委托的艺术家,奥洛维完全胜任自己的工作。他也是伊塞国王的宫廷雕刻师,管理着一个雇有12名助手的内廷工场。



伊塞的奥洛维:《骑马猎手廊柱》。1938年以前。木头、颜料,高210厘米。国立民俗博物馆,慕尼黑

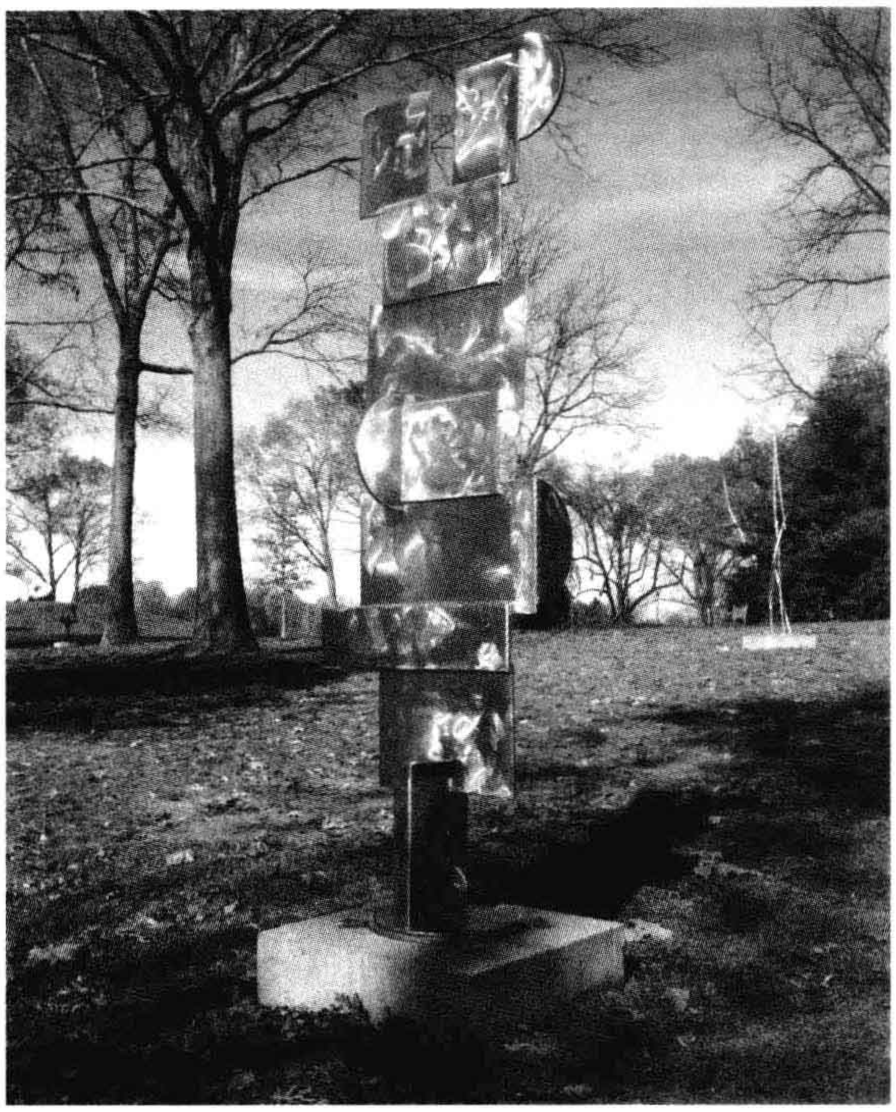
伊塞的奥洛维在世时，其作品不仅在尼日利亚有名气，还闻名英国。1900年左右,他的一只精美的人物木碗（类似于图11.6中的那一个）被一个英国游客带回英国。1924年,一对由奥洛维雕刻并属于伊凯雷国王的门扇在伦敦的大英帝国展览会上展出。它们描绘了国王接见代表英国对原来独立的约鲁巴各国实施统治的英国殖民官员的情景。国王被说服将门赠给大英博物馆,作为回报,他得到了一张可当作御座的精美英国椅。他委托奥洛维雕一对新门,以代替它们。在今天看来,有一点似乎很奇怪:博物馆没有一个人问过国王雕刻这对门的艺术家叫什么名字,而且在之后的20年当中,它们一直被认为是一位“不知名”的约鲁巴艺术家的作品。欧洲的许多非洲艺术收藏家甚至以为约鲁巴艺术家是在完全匿名的情况下工作的。这类观念从未遭到异议，直到一名英国研究者在伊塞的奥洛维去世之前不久访问他。

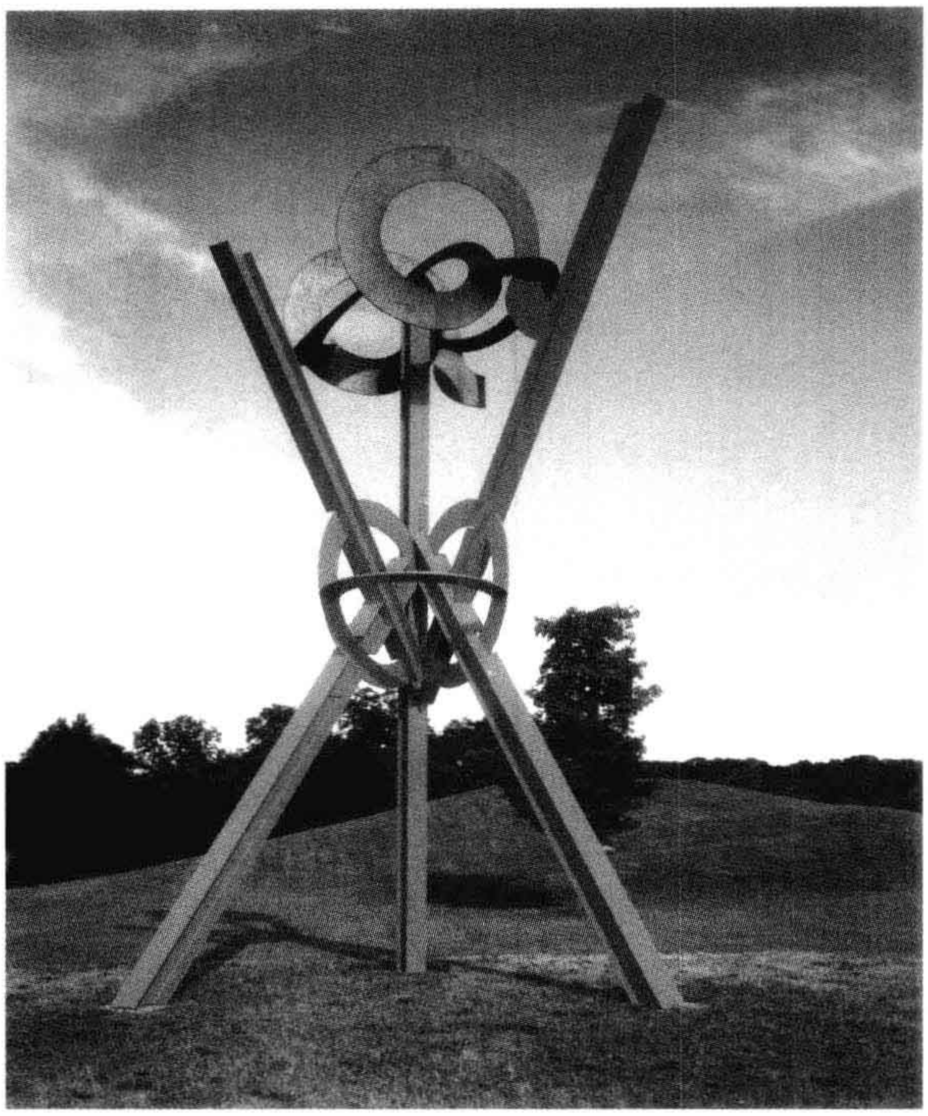
与他那一代的多数约鲁巴富人一样，伊塞的奥洛维娶了好几个妻子,有众多子女。他的第四个妻子在他去世50多年后接受了采访。她还能背出一首纪念他的赞诗(oriki),其中有如下诗句：

> 奥洛维,我的夫君
> 你优秀无人及……
> 你雕刻坚硬的桑科木
> 好似雕刻绵软的葫芦。
> 你用手中的刻刀
> 得来了名与利……
> 我的夫啊,我向你顶礼致敬。
> 雕工之首……

伊塞的奥洛维没有留下任何照片，也没有一件绘画或雕塑作品记录下他的外貌。反而是插图中这根支撑房顶的雕花柱可被认为揭示了这位艺术家的基本品质。虽然它曾经归一位国王所有,但它不仅是赞助人的象征性肖像,也是艺术家的自我写照,是一曲与歌颂伊塞的奥洛维的赞诗中这些诗句相当但看得见、摸得着的颂歌：

> 军事首领,威名赫赫。
> 君王驾下,持节使臣。
> 利剑在手,丰姿俊秀。





11.8 （左）大卫·史密斯:《十一本书和三个苹果》。1959 年。不锈钢，高 238.8 厘米。斯托姆·金艺术中心，芒廷威尔，纽约

11.9 （右）马克·迪·苏韦洛:《起源》。2001—2004 年。涂漆钢件，高 1107.4 厘米。蒙艺术家本人、Spacetime C.C.画廊和纽约葆拉·库珀画廊惠允

成作了区分：就前者而言，雕塑的各个部分只是简单地堆叠或并列；就后者而言，雕塑的各个部分实际上是通过焊接、打钉或类似的方法接合在一起的。本书以“集合艺术”一词来统称这两种作品。

20 世纪美国雕塑家大卫·史密斯（David Smith）是以一种非同寻常的方式进入集合艺术的。在努力成为一名艺术家的同时，史密斯还做着一份焊工的工作。当他开始把全部精力放在雕塑上时，他赋予了自己的焊接技术一种不同的用途。他的成熟作品在材料和形式上都开辟了新的天地。史密斯的《十一本书和三个苹果》（*XI Books and III Apples*，**11.8**）由钢这种与我们所处的现代时期关系密切的材料制成。从古时起，钢一直有少量生产，用于制造剑和盔甲等，但只是到了 19 世纪下半叶，大批量生产这种金属的技术才发明出来，第一次让钢变得大众化并且廉价。如果没有它，20 世纪的建筑就不可能存在。由基本几何形通过焊接集合而成的《十一本书和三个苹果》像个古怪但友善的无臂人一样耸立在我们面前。史密斯希望自己的雕塑在户外展示，他还把它们的表面擦亮，为的是它们能在阳光中熠熠生辉。凌乱的摩擦痕迹与史密斯所喜爱的沉静的几何造型形成了对比。

钢也是当代雕塑家马克·迪·苏韦洛（Mark di Suvero）喜用的材料。迪·苏韦洛用工字钢梁，也就是建筑中所用的那种桁材来制作雕塑，而他的集合方式是把各个部分用螺栓固定在一起，就像建筑工人安装大楼钢架一样。迪·苏韦洛在随意涂抹的示意草图中寻找雕塑的灵感，他的完成作品在一定程度上保留了这些草图的即兴特点。《起源》（*Origins*，**11.9**）顶部的黑色结构就像一幅巨大的钢涂鸦画，支撑它的工字梁似乎如同几根用麻绳捆扎的棍子一般随便地拢在一处。产生的效果仿佛是某个人偶然发现一个废弃的工地，他从遍地的建材中捡起

一些，摆出一个巧妙的造型，然后继续自己的行程。

在非洲的多个文化群落中，用集合法来制作有重大意义之物已有很长的历史。这件来自尼日利亚东南部的伊贾罕文化的《豹社社标》（*Leopard Society Emblem*，**11.10**）即为一例。豹是一种因速度快、行动隐秘、杀伤力大而受到崇拜的动物。豹社是一个全部由男性组成的秘密组织，根据伊贾罕信仰，它的权威得自豹神。每个伊贾罕部落都有一个豹社会所，用来举行秘密集会、陈设机密物品，比如这件社标。组合在该社标中的元素都是象征性的，与豹社的各种活动和职责有关。比方说，头骨及其他各种骨头是豹社举行仪式期间所食动物的残骸。交叉放置于中部、用棕榈纤维扎成的细长笤帚跟仪式上用来扫除不祥的神秘物质的笤帚很相似。这个标志里可能还有更多含义尚未被我们发现，但伊贾罕人已把它们当成了不能外泄的秘密。

与《豹社社标》一样，佩塔·科因（Petah Coyne）的《无题第 1111 号（利特尔·埃德之女玛格丽特）》（*Untitled #1111 (Little Ed's Daughter Margaret)*，**11.11**）也是用通常不会与雕塑牵扯在一起的材料组合而成的。与那件非洲作品一样，它的各个局部的意义都对一个更大的整体意义的形成作出了贡献。一些意义可以通过分析我们在观看过程中产生的联想来发现，而另一些则可能是永远的秘密，只有艺术家本人才知道。靠一根隐蔽的支架固定在后方墙上的《无题第 1111 号》（《利特尔·埃德之女玛格丽特》）像一个鬼魂，一个人形的鬼魂，在我们面前飘





11.10　（左）《豹社社标》。伊贾罕文化。19 世纪末—20 世纪初。动物骨头、木棍、酒椰纤维、植物纤维；121.6×106 厘米。普林斯顿大学艺术馆，普林斯顿，新泽西

11.11　（右）佩塔·科因：《无题第 1111 号（利特尔·埃德之女玛格丽特）》。2003—2004 年。蜡、玻璃纤维铸像、天鹅绒、缎子、丝带、钢支架、树枝、人造树枝、绢花、金属丝、帽钉、流苏、羽毛、水泵、灌溉管、水、毛发、黑色颜料；高 330 厘米。蒙纽约利龙画廊惠允



11.12 石棺盖，出自碑铭神庙，帕伦克，恰帕斯，墨西哥。玛雅，古典晚期，684 年。石灰石，371.8×216.9 厘米。

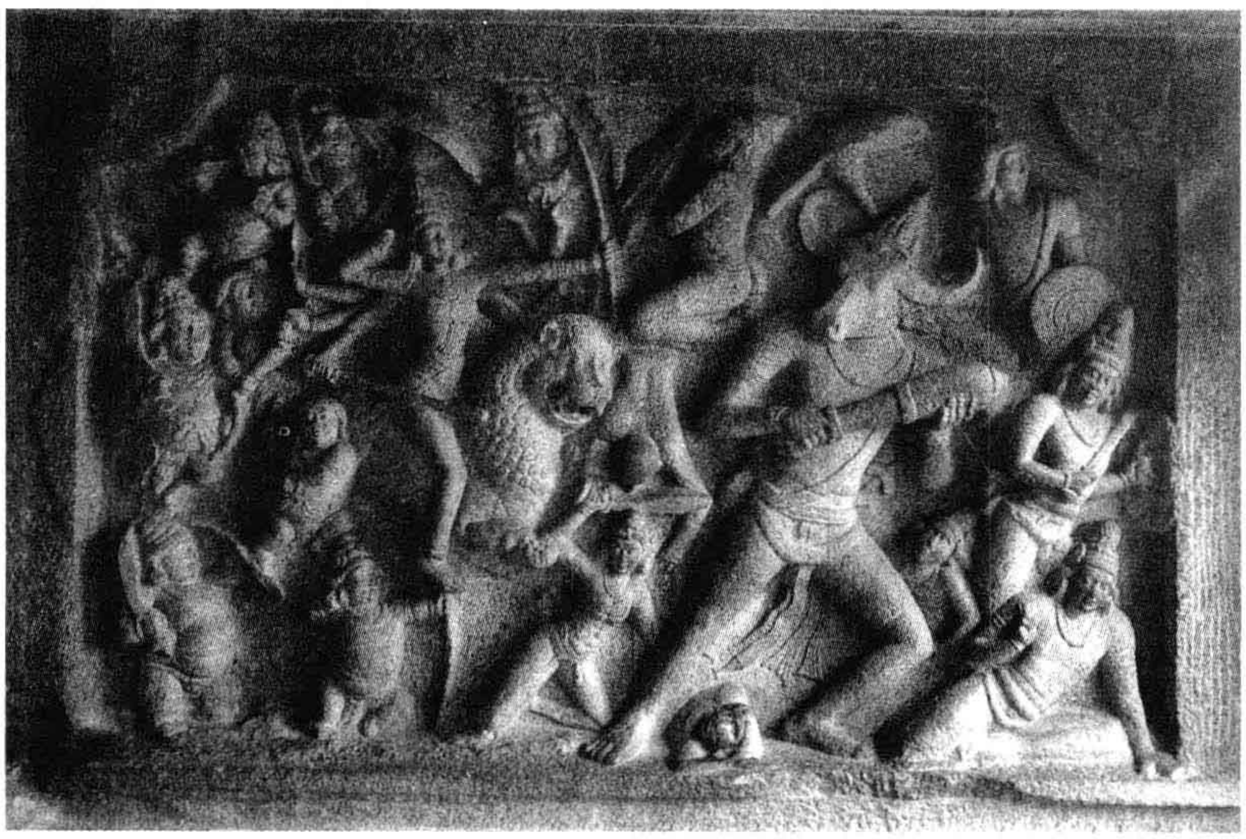
忽不定。浸染成深蓝色的树枝和绢花皆向下垂，接近顶端的那个头形结构上挂着的沉甸甸的流苏亦是如此。如果观众有耐心，就能慢慢分辨出丝带和缎带、羽毛、制成标本的雉鸡、光秃秃的鸟皮、一件残衣和一条发辫，还能发现有水珠从作品上滴下：有一尊用玻璃纤维铸造的雕像藏在它内部，这个雕像会不时地因为抽送到与其双眼相连通的管子里的水外溢而"哭泣"。

雕塑与第三维度

我们已看到的雕塑大部分是圆雕，或者是独立且各个面都有完整表现的作品。然而，另一类名为**浮雕(relief)**的雕塑则只能从一个面来看。浮雕具有三维深度，但它们不像圆雕那样独立地占据空间。它们常常被用来装饰建筑或实用物品。

如果您口袋里有一个五分钱硬币，请取出并观察它。在硬币表面，您会看到托马斯·杰斐逊的侧面像。这幅像是**浅浮雕(low relief**，有时用其法语名 **bas-relief**)。人像非常轻微地凸起于背景之上。多种物体的表面可以作为浅浮雕的底子：钱币、墓碑、墙、装饰板、书的封面。这里的插图(**11.12**)展示的是死于 683 年的玛雅统治者帕卡尔(Pacal)的石棺盖。这幅在一块石灰石板上刻制的浅浮雕描绘了以玛雅宗教来理解的君王驾崩那一刻的情景。我们很容易就能认出靠近画面中央的帕卡尔本人。他膝盖提起，头向后仰，正从人间跌落冥界。其余图案乍一看只是装饰，但它们其实是高度程式化的神像和宇宙符号。它们的存在表明，帕卡尔是作为神死去的，而且死后将作为神而复活。

当雕塑更明显地凸起于背景之上时，我们就称之为**高浮雕(high relief)**。为了符合这一分类，雕塑元素的凸起至少应为其深度的一半，局部可以是脱离背景的圆雕，比如印度玛玛



11.13 《杜尔迦大战牛怪》，摩希夏玛迪尼石窟，玛玛拉普拉姆，泰米尔纳德邦，印度



11.14 奥古斯特·罗丹:《加莱义民》。1884—1885 年。青铜,209.6×241.3×198.1 厘米。威斯特敏斯特宫,伦敦

拉普拉姆一座寺庙里的这幅 7 世纪巨型浮雕（**11.13**）。这块浮雕石板刻画的是女神杜尔迦(Durga)与牛怪之战。左方,有八条手臂的杜尔迦骑着一头狮子,率领她的得胜之师向前冲去。右方,牛怪及其同党战败逃窜。这件生气勃勃的作品中的形象全都雕得大大超出了背景,有一些已远不止半圆雕了。这块浮雕石板属于一个特别的印度传统:整座庙直接在悬崖峭壁上开凿而成,或用巨大的卵石雕刻而成。寺庙的里里外外——柱子、门道、拱形天花板、雕像和浮雕——皆以原生岩石雕凿,令寺庙本身变成了一个可容人进出的巨大雕塑。

虽然我们已见过几个圆雕的例子,但此时此刻,主要从雕塑与空间复杂的互动关系的视角来研究一件作品是有益的。圆雕完全存在于我们的世界之中。我们可以绕其而行,从各个角度观察它。这对雕塑家的构图能力是一个极大的挑战,因为每个视角都必须处于控制之下。甚至在有明确的正面和背面——这是具象雕塑中常见的情形——时,每个视角也都应该能够富有趣味。而且作品从每一个角度看面貌各不相同这一点能丰富观者的体验。

一个优秀的圆雕范例是罗丹(Rodin)的《加莱义民》(*The Burghers of Calais*,**11.14**)。罗丹制作这件雕塑是要放在法国加莱市公开展示的,它表现的是该市中世纪时期的一个历史事件。六个人自告奋勇以性命赎回他们被英国人围困的城市。他们每个人都面临着确定无疑的死亡,但他们对待牺牲的方式各不相同。其中一人愤怒,一人悲伤,一人只是听天由命,等等——在共同危机中的个人悲剧面前,每个人的表现都是独特的。我们可以从这几个人各异的姿势、面部表情和手势察识他们的情感状态。六名人质围成一个不规则的圆圈向前走着,有的人坚定地挺直身躯,另一些人则因绝望而萎靡不振。而观众也必须绕着圈走,因为没有一个角度能看到所有人的脸。罗丹要表达的意思很复杂,所以他用复杂的圆雕形式来传达。



11.15 《孟考拉与卡梅瑞内布提》。埃及，约公元前 2490—前 2472 年。杂砂岩，高 138.4 厘米。蒙波士顿美术馆惠允

雕塑中人的形象

一个超越时间和文化的基本的雕塑主题是人。回忆一下本章前面的内容，您会注意到，几乎所有的再现性作品都描绘了人。一个原因毫无疑问肯定是雕塑常用材料的相对耐久性。我们的生命是短暂的，在后人的记忆中留下一些自己的印迹的愿望是强烈的。金属、赤陶、石头——这些都是万世不朽的物质，都是采自大地之物。甚至是木头，也能在人死后保存很长时间。

从人类之初起，权势大到足以维持一个艺术家工场的统治者都留下了表现他们本人及其功绩的图像作品。比方说，古埃及皇陵中就有像插图中法老孟考拉（Menkaure）及其大王后卡梅瑞内布提（Khamerernebty）（**11.15**）那样的雕像。这对拥有理想化的年轻身躯和相似容貌的夫妇庄严地挺立着，直面前方。虽然二人的左脚都向前迈出一小步，但这并不意味着他们在行走，因为他们的肩膀与臀部平齐。孟考拉的双臂如冻住一般定在身侧，他的妻子则用一种表示“彼此相属”的形式化姿势轻触他的身体。这种庄重的姿势所要传达的不仅是统治者的权威，还有他们宁静而永恒的存在。毕竟，法老是作为一个“低级天神”来统治人间的，他死后将重新回到众神中间，获得永生。埃及的统治者必定对这种姿势感到满意，因为在之后的两千年中，他们手下的艺术家将其重复了一遍又一遍。

雕塑大量刻画人的形象的第二个原因有一点神秘，我们可以称之为“存在”。正如本章早已指出的，雕塑完全存在于我们的世界中，存在于三维之中。用雕塑来描绘某个存在物，就是把它带入人世，赋予它一种近似于生命本身的存在。在古代，雕塑常被认为与生命有着一种模糊的渗透性关系。比方说，在埃及，据信能帮助死者在来世复苏的开口仪式不仅在制成木乃伊的尸体上实施，还施行在死者雕像上。中国第一位皇帝的陵墓被一支兵马俑大军“保卫”着，这支军队站成整齐的队形被埋入地下（见 19.14）。一个著名的希腊神话讲述了雕塑家皮格马利翁（Pygmalion）深深爱上一尊雕塑，令其变活的故事。

艺术家最常被要求以雕塑的形式呈现于世的人物形象包括宗教和神界的相关人物。一个可爱的例子是中世纪末期最杰出的德国雕塑家之一蒂尔曼·里门施奈德（Tilman Riemenschneider）用椴木雕刻的《新月上的圣母子》（*Virgin and Child on the Crescent Moon*，**11.16**）。圣母马利亚站成一条平缓、随意的 S 形曲线，仿佛她随时会移动身形。婴儿耶稣则更为活泼，他的身体呈螺旋形扭动着。与同时代的许多艺术家一样，里门施奈德塑造的耶稣没穿衣服，而且处于运动之中，这是为了突出他道成肉身的彻底性。正如埃及君主的庄重姿势强调的是他们的神圣地位，马利亚和耶稣的姿势强调的是他们与人性的关联。

庄重姿势与随意姿势的意义的类似对比还可见于佛教艺术。作为一个完人，佛陀已从生

命和时间轮回中解脱出来，身处一个永恒不变的国度。他端正庄重的典型坐姿（见2.28）充分反映了这一观念。另一方面，菩萨与人世的关系更为直接，所以通常以一种放松随意的姿势来表现（见11.3）。佛教法师、圣者及其他古时行为模范的形象也常常通过雕塑呈现给世人。一个动人的例子是日本雕塑家康庆（Kosho）创作的这件木雕《空也宣法》（*Kuya Preaching*, **11.17**）。空也是一名生活在10世纪的僧侣，他毕生都在农村游历，教百姓吟诵那句简单的佛号：南无阿弥陀佛。康庆准确地把握住了这名僧人可爱的谦逊品质，但从空也口中吐出的那六个小佛像才是尽显其艺术才华的"妙笔"，因为每一个佛像都对应着空也教给人们的那句有助于升天的佛号的一个浊音：na-mu-a-mi-da-bu-(tsu)。



人也是非洲传统雕塑最常见的主题，但实际上，这些雕塑表现的几乎都不是凡人，而一般是各种神灵。这件由一位博勒雕塑家制作的精彩雕刻中身背孩童端坐的女子是一个鬼妻（**11.18**）。庄重的姿势和毫无表情的面容再次被用来体现超自然人物的威严。博勒宗教认为，每个人除了阳间的配偶，还有一个阴间配偶。如果这位鬼夫或鬼妻心情愉快，则诸事如意。但一个不开心或满怀嫉妒的鬼夫或鬼妻会给人的生活带来麻烦。一个补救的办法是请人制作一尊雕像（叫做"木人"），使这位鬼神配偶在人间有一个安身之所。雕像被做得尽可能漂亮，以使鬼神有兴趣入住。





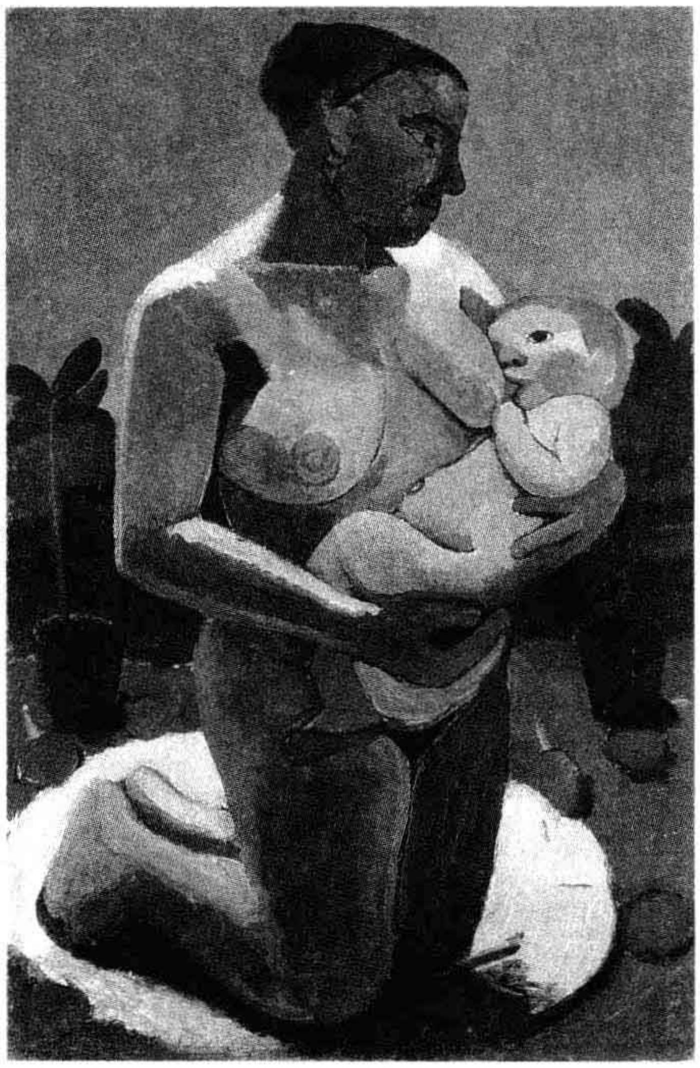
11.16 （上）蒂尔曼·里门施奈德：《新月上的圣母子》。约1495年。椴木，高86.7厘米。工艺美术博物馆，科隆

11.17 （最左）康庆：《空也宣法》。镰仓时代，1207年以前。木头（涂有颜料、双眼镶嵌），高118.1厘米。六波罗蜜寺，京都

11.18 （左）《鬼妻》，出自象牙海岸。博勒，20世纪初。木头，高43.5厘米。宾夕法尼亚大学博物馆，费城

原始主义

多年以后，回首往事，对于谁是那第一人，艺术家们自己也看法不一。历史学家们从未将这个问题完全厘清过，但无一例外认为，1906 年前后，巴黎的新派青年艺术家开始对非洲雕刻产生兴趣。野兽派画家安德烈·德兰（André Derain）是最早的一个。马蒂斯和毕加索及其他许多人迅速跟进。艺术家们是在跳蚤市场和古玩店买到自己的第一件非洲雕刻藏品的。20 世纪初，欧洲加强了对非洲的殖民统治，导致许许多多雕刻品被当作“稀罕玩意儿”进口到欧洲。当艺术家们想看更多作品时，他们只能去博物馆。不是美术馆，因为当时非洲雕刻还不被认为是艺术；而是人种博物馆，在那里，雕像、面具、器皿、兵器、饰品及其他手工艺品全都乱堆在落满灰尘的展柜里。然而，这些年轻的艺术家却坚称这些雕刻是艺术，而且是一种极为高级的艺术。



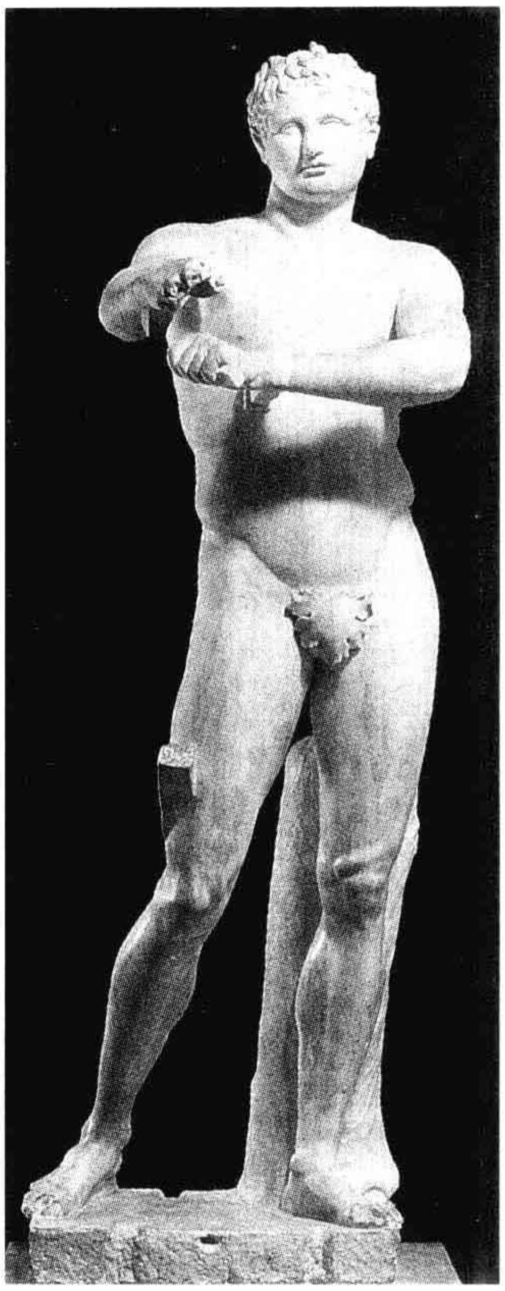
葆拉·莫德松-贝克尔：《跪着给孩子喂奶的母亲》。1907 年。布上油画，113×74 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化资产基金会，国家美术馆

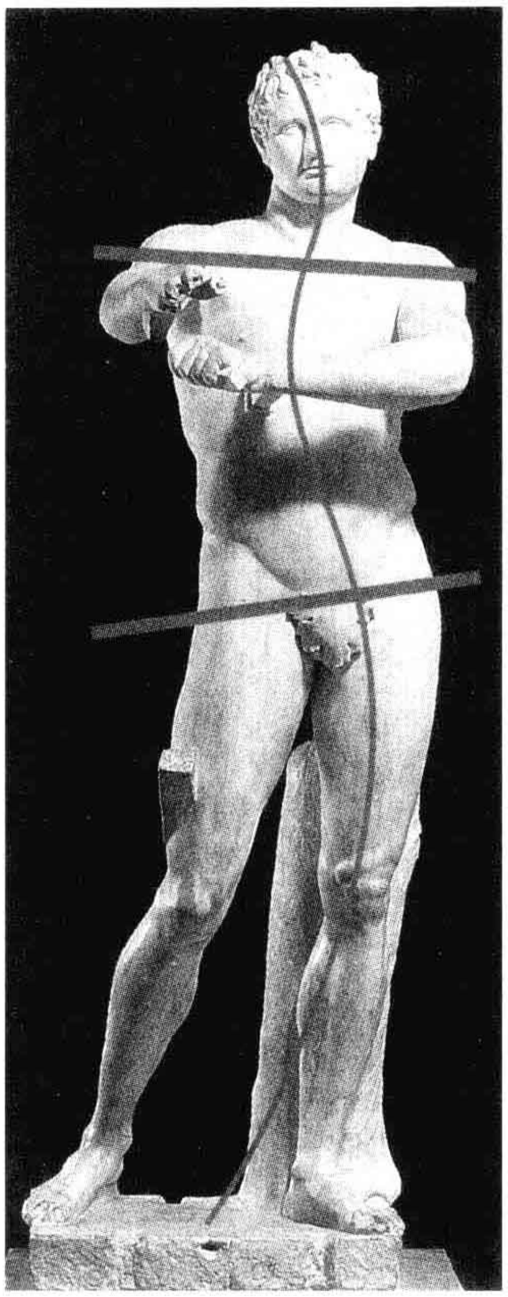
非洲艺术的“发现”是从 19 世纪 60 年代印象主义者对日本版画的痴迷（见“跨文化：日本版画”，106 页）开始的一种长达几十年的对欧洲主流以外文化的兴趣的顶点。后来，巴黎举办了关于伊斯兰艺术（1904）和古伊比利亚艺术，即如今的西班牙所在地区在公元前5、6 世纪时的艺术（1906）的展览。伊斯兰艺术的装饰纹样对马蒂斯有持久的影响，毕加索则经历了一个短暂的“伊比利亚”时期。下一步就是非洲艺术，这是向西方世界之外迈出的最后也是最彻底的一步。

对于那些努力摆脱欧洲自然主义传统的艺术家而言，非洲雕塑似乎提供了无穷无尽的关于人脸和人体抽象化的妙招。对非洲艺术的美和力量的迷恋迅速从巴黎蔓延到全欧洲的先锋艺术圈，而且在 20 世纪上半叶的大部分时间里一直持续不衰。然而，对非洲艺术的兴趣不仅在形式方面。它是一个名为原始主义的更广泛、更复杂、更让人困扰的现象的组成部分。“原始”一词指的是没有参照物复杂、高级、先进的事物——即参照物的初期阶段。称某个文化为“原始的”，是在为欧洲对它的统治开脱。但与大的文化氛围唱反调的艺术家喜欢一切原始的事物。他们希望把艺术带回到它的幼年时代，让它获得新生，所以他们寄望于“原始”的非洲和大洋洲艺术，因为他们认为这些艺术发自本能、恒久不变而且是原生态。

在《跪着的母亲与孩子》（*Kneeling Mother and Child*）中，葆拉·莫德松-贝克尔（Paula Modersohn-Becker）刻画了一个女人作为生命给予者和养育者的一面，这本身就是一种基本的自然力。非洲雕塑常常强调女性的这些功能。这个女人如纪念碑一般的赤裸身躯给人的感觉像一尊扎根于泥土的雕塑。尤其是她的脸，它被“原始化”了——故意画得不精致、不漂亮。

原始主义留给后人的遗产错综复杂。艺术家帮助人们正视非洲和大洋洲艺术，但他们认为它们是原始的则是完全错误的。一个世纪以后，我们仍然在努力认识非洲艺术的本质。





11.19 （最左）《拭垢者像》。约公元前 320 年利西波斯的青铜原作的罗马复制品。大理石，高 205.1 厘米。梵蒂冈博物馆，皮奥–克莱门蒂诺博物馆，罗马

11.20 （左）对立平衡力度变化

人们把它放置在家中的神龛里，用礼物和小供品来招待它。

对统治者、男女英雄和宗教或神界人物的描绘是全世界种类繁多的雕塑传统的共同点。不过，为了人本身的缘故而雕人、以人体为一个有价值的艺术主题的传统也是西方文化的特点。归根结底，我们是受到了古希腊人的影响。通过体育运动来锻炼体魄是希腊文化的一个重要组成部分，他们非常崇拜运动员（不要忘了，奥林匹克运动会是希腊人的发明）。他们会认为人体本身就是美的，或许就不奇怪了。雕塑家们以展现在大庭广众之下的运动员身体为基础发展出了一个具有理想美的人体类型，它以和谐的比例为统领。他们将这些理想化的完美身躯赋予常被描述成裸体的神祇和神话英雄，以及实际上就是不穿衣服训练和比赛的男性运动员。最终，希腊的艺术家们为立像设计出一种独具特色的站姿。它被称为**对立平衡（contrapposto）**，可见于这尊表现一名运动员在训练之后擦拭身上污垢的雕像（**11.19**）。

对立平衡意为“均衡”，是通过一系列对立面的作用，使人体弯曲成一条平缓的 S 形曲线（**11.20**）。在这里，运动员的重量落在左脚上，所以他的左臀抬高，右腿弯曲、放松。为了保持平衡，他提起了右肩。通过表现处于休息状态的站立人体身上动态的相互作用，对立平衡暗示了活人内在的运动潜势。我们可以不费力地想象出，前一刻，运动员体重的分配方式必然不同；而下一刻，它将再次变化。

文艺复兴时期，对古希腊、罗马成就的研究把富于表现力的理想化人体和对立平衡站姿带回到西方艺术中。我们可从米开朗琪罗（Michelangelo）的《垂死的奴隶》（*The Dying Slave*，**11.21**）

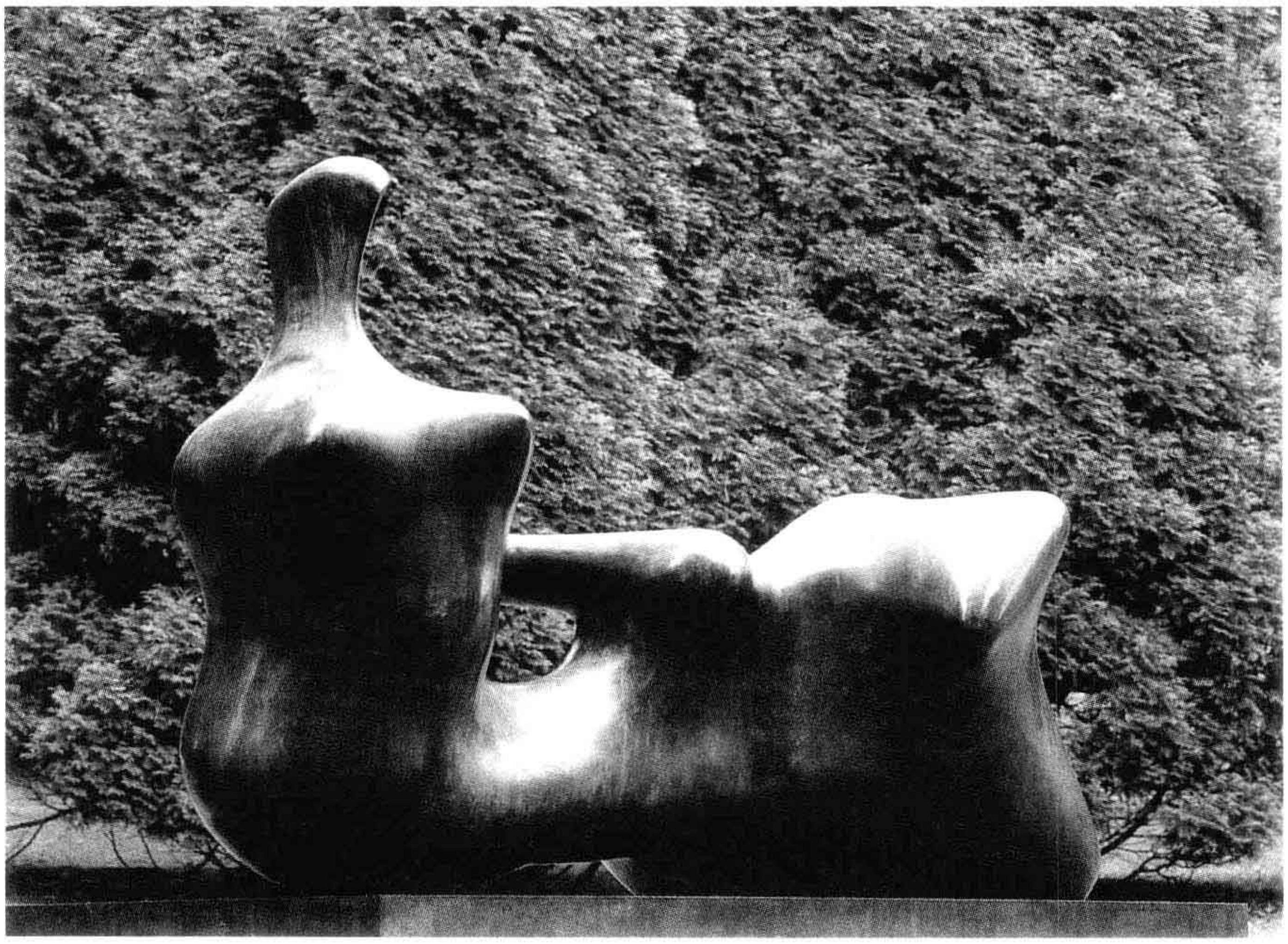


11.21 米开朗琪罗:《垂死的奴隶》。1513—1516 年。大理石,高 228.6 厘米。卢浮宫,巴黎

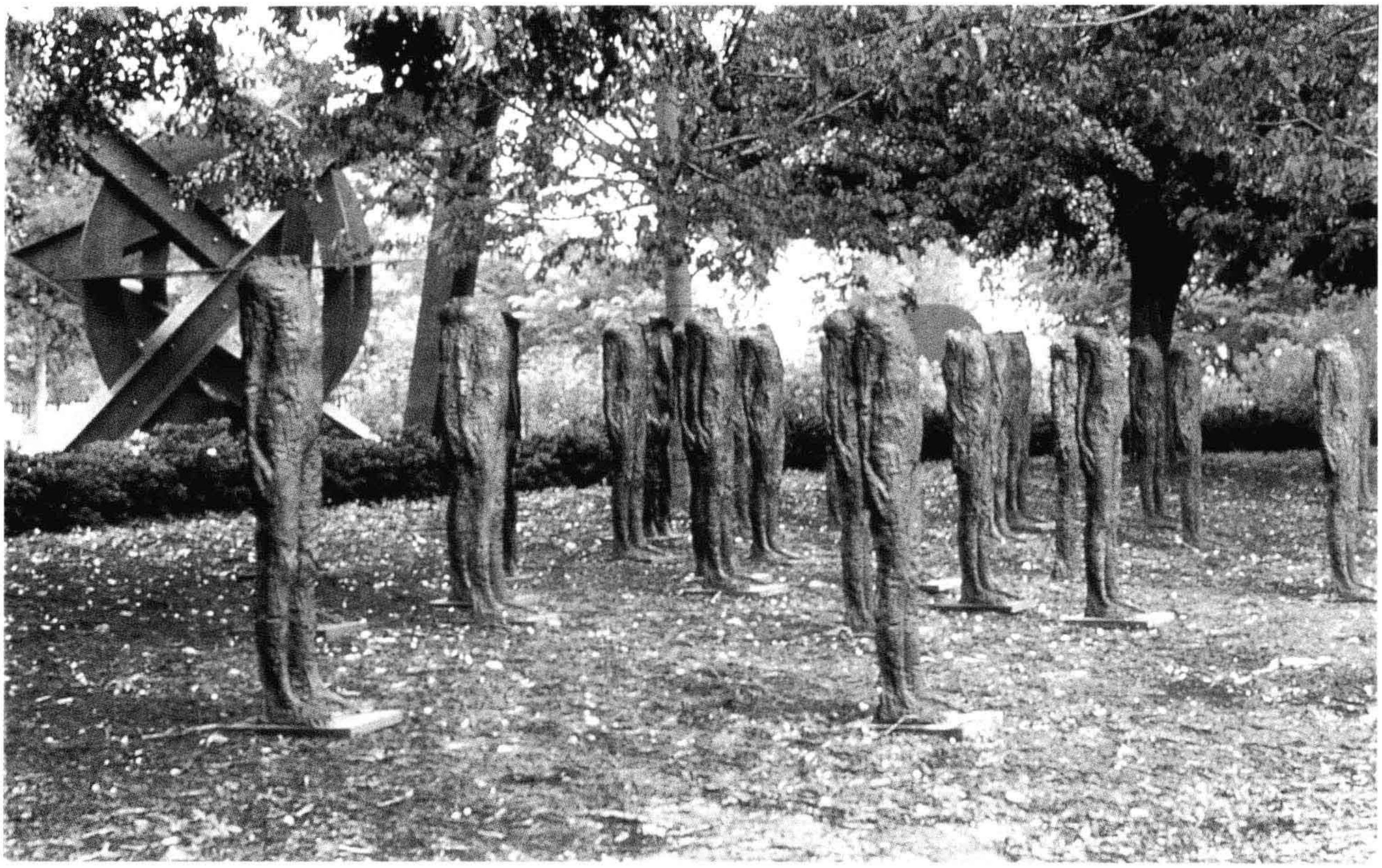
等作品清楚地看出这一点。这件雕塑是米开朗琪罗为教皇尤利乌斯二世(Julius II)之墓设计的一系列作品——一个他没能完成的计划——之一。我们不知道此像雕的是谁;《垂死的奴隶》只是一个在几百年的时间中逐渐附加到它身上的名字。与它配对的另一件作品描绘了一个挣扎着想要摆脱绳索的强壮裸体男子,被称为《被缚的奴隶》(*The Rebellious Slave*)。这两座雕像可能象征着大艺术赞助人、教皇尤利乌斯去世后艺术所受的束缚。如果不那么拘泥于字面上的意思,那么它们也可能象征着对渴望从尘世牢笼——肉体中解放出来的灵魂所受奴役的两种反应。无疑,这两座雕像不是要表现某个具体的人,如圣徒或殉道者,而是要通过人体来表达某种思想或情感。

文艺复兴以来,人体一直是雕塑家借以传达与人类体验相关的感情和观念的主题之一。20 世纪有一位雕塑家在其艺术生涯的大部分时间里专心致志于人体,他就是亨利·摩尔(Henry Moore)。摩尔特别喜欢把人体抽象化,以探索它与风景,尤其是他的祖国——英国海岸上被海水冲刷光滑的岩层在视觉上的和谐关系。这里这个斜卧的女人体(**11.22**)似乎浑身包裹着某种弹力紧身衣,这是她通过四肢的运动,从内部"雕刻"而成的。她警觉、竖直的躯干和头颅体现了人类意识起源于自然形态的思想。

与摩尔令人舒心的天人合一观念不同,波兰雕塑家玛格达莱娜·阿巴卡诺维奇(Magdalena Abakanowicz)的作品反映出一种更让人不安的人性观。阿巴卡诺维奇的许多雕塑由不断重复的人体局部组成,正是这种重复赋予了它们力量和激情——甚至威胁性。20 世纪 70 年代



11.22 亨利·摩尔:《斜卧像:手》。1979 年。青铜,长 221 厘米。亨利·摩尔基金会,佩里格林,英国



11.23 玛格达莱娜·阿巴卡诺维奇:《少女》。1992 年。青铜,平均高 101 厘米。国家美术馆,华盛顿

末的一件著名作品由 80 个背朝观众而坐的无头人体构成,名为《后背》(*Backs*)。更晚近的作品《少女》(*Puellae*,**11.23**)刻画的是一群无头人。作品名称告诉我们,她们是年轻的少女。她们面朝同一个方向,仿佛是为某个目的而聚集起来,但她们从哪里来、为何来此,我们都不清楚。她们是暴行还是灾难的受害者?她们是回来指责我们还是作证的?面对她们的沉默,我们自己编造着解释。艺术家曾提到她本人对人群的焦虑。"机场、地铁或电车里的人群看起来充满威胁、令人恐惧,像个没有头脑的存在,"她说,"我造出这一群群人是要让他们成为一个警告:他们在说我们人太多了。"[1]

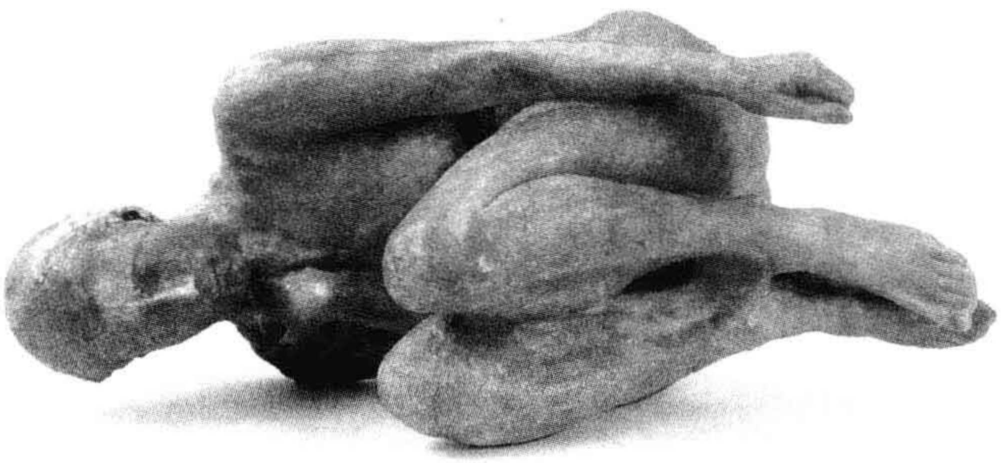
对于在 1990 年前后的十年间达到艺术上的成熟的基基·史密斯(Kiki Smith)来说,人体是一个以独特的方式连接全人类与个人的主题。"我想我选择人体为题材不是有意的,而是因为它是全人类唯一共有的外形,"她说,"关于它,每个人都有自己的一套权威经验。"[2]《蜜蜡》(*Honeywax*,**11.24**)刻画了一个女人,她的双膝和右手拉到胸口,左臂放松地放在身侧,双眸合起。很难说她是在避世,还是即将降临人间。虽然史密斯把这件作品放在地上,但人物的姿势却是一个人悬浮——在空中、液体中、梦中——时的样子。作品表面半透明且易受损的蜡让人想起人的皮肤、脆弱和短暂。在雕塑史上,蜡是失蜡铸造法的材料,它为了给其他耐久的材料腾出空间而被丢弃。"我觉得自己是在用实物揭示心理和精神困境,"史密斯说,"精神困境通过物质的形式得到了宣泄。"[3]她的话完全可以被米开朗琪罗用来形容他的《垂死的奴

---

[1] Rita Reif, "The Jackboot Has Lifted. Now the Crowds Crush," *The New York Times*, June 3, 2001, Arts & Leisure, p. 34.

[2] Helaine Posner, *Kiki Smith/Helaine Posner*, interview by David Frankel (Boston: Bulfinch, 1998), p. 12.

[3] 同上,p. 32.



11.24 基基·史密斯:《蜜蜡》。1995 年。蜂蜡,39.4×91.4×50.8 厘米。密尔沃基艺术馆

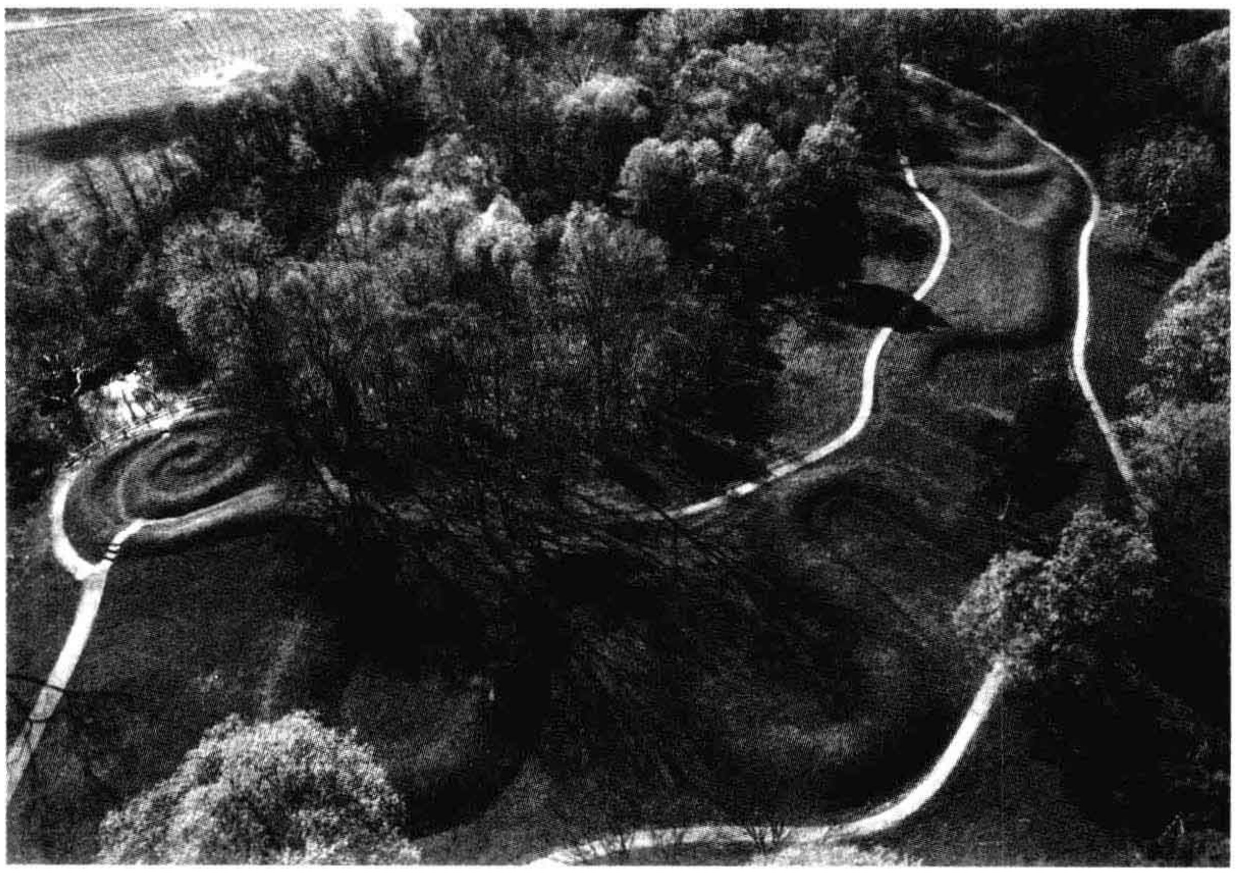
隶》(11.21),它们证明了人体作为表达人类体验的一种手段所具有的持久生命力。

与时间和地点合作

我们生活在一个经过大自然的鬼斧神工雕琢的环境里。几百万年前,漂浮的大陆相撞,剧烈的震动之下,升起了高耸的山脉。冰川在前进和后退的过程中挖凿湖泊和山谷,制造丘陵和瀑布,碾碎岩表,播撒巨砾。河流切割出水道和峡谷。时至今日,山体还在缓慢地上升,海洋不断重画海岸线,沙漠中则是风吹沙走。一些造形运动发生得很快,另一些则要等上几百万年。一些可持续几百年,另一些则只需一瞬间。

人类也用自己的劳动塑造着自然景观。这种修整活动常常是纯实用性的,比如挖运河,让船只驶入内陆,或在山坡上筑梯田、种庄稼。但我们也常常出于宗教目的或为了审美静观和享受而创造新的地景。当西方的艺术范畴刚刚形成系统时,造园术常与绘画和雕塑并提。在第三章,我们欣赏了世界上最著名的园林之一龙安寺石庭(见 3.30),也见到了罗伯特·史密森的《螺旋防波堤》(3.31)——位于犹他州的一个用土石堆筑并伸入大盐湖的螺旋体。

《螺旋防波堤》是一件**地景艺术品(earthwork)**,即在某个特定地点用当地的天然材料,尤其是泥土制作的艺术品。地景艺术品是史密森那一代艺术家借以摆脱那种艺术为可供买卖之物的旧观念的途径之一。与那些年的多种发明一样,地景艺术品搭起了一座通往世界上其他传统的理解之桥。美国最有名的地景艺术品之一是俄亥俄州洛克斯特格罗夫附近的蛇丘



11.25 蛇丘,俄亥俄州洛克斯特格罗夫附近,约 1070 年。总长(伸直)约 39000 厘米

公共艺术



理查德·塞拉:《倾斜的弧》。1981 年。耐候钢板,360×3600×6.4 厘米。安装在联邦广场,纽约;联邦总务署藏品(毁于 1989 年)

“艺术是什么?”这个问题很少像在 20 世纪 80 年代纽约市爆发的一场论战中那样引起公众的一片哗然。这一系列戏剧性事件的中心是理查德·塞拉(Richard Serra)的巨型雕塑《倾斜的弧》(*Tilted Arc*),它是一面高 12 英尺、长 120 英尺的钢墙,安装在下曼哈顿的一个广场上,正对着一栋政府大楼。

由联邦总务署艺术与建筑司委托制作的《倾斜的弧》属于一个将联邦政府大楼经费的 0.5%划拨给公共艺术品的购置和安装的项目。但这座雕塑装好没多久,它的目标观众——公众就直率地发表了意见,他们的中心意思就是一句响亮的话:“那不是艺术!”周边大楼里有 7000 多名工作人员在请愿书上签名,要求移走雕塑。这件作品的反对者有无数的抱怨。他们坚称,《倾斜的弧》难看、锈迹斑斑,会成为乱涂乱画的对象。它挡住了视线。它阻断了行人的通行,因为人们不得不走远道绕过它,而不是笔直地穿过广场。它毁了广场,使其无法举办音乐会和户外典礼。在一个公众听证会上,有一个人对反对意见作了如下总结:“我今天来这里是为了建议把它迁往一个更好的地方——废金属回收场。”[1]

艺术家、艺术品商和批评家赶来为这座雕塑辩护。雕塑家本人激烈地反对一切移动《倾斜的弧》的企图,坚称它就是专门为这个地点订制的,任何别的地点都会破坏它的艺术完整性。

这场战争激烈地持续了好几个月,虽然不同的声音来自各个方面,但它逐渐演变成了一场主要在艺术机构(支持方)和普通民众(反对者)之间进行的斗争。最后,大力支持艺术的《纽约时报》在一篇反常的社论中表明了立场。“对于‘倾斜的弧’,我们无法像在博物馆或不太显眼的公共场所那样选择看还是不看。对于联邦广场上怨声载道的职员们而言,它只是无法回避……如果公众不得不与‘倾斜的弧’生活在一起,那么他们就有权说不——不要在这里。”[2]

这一次,公众获得了胜利,“艺术是什么”这个问题以一种全民投票的方式得到了解答:由多数人决定。1989 年 3 月,《倾斜的弧》被拆除、移走。

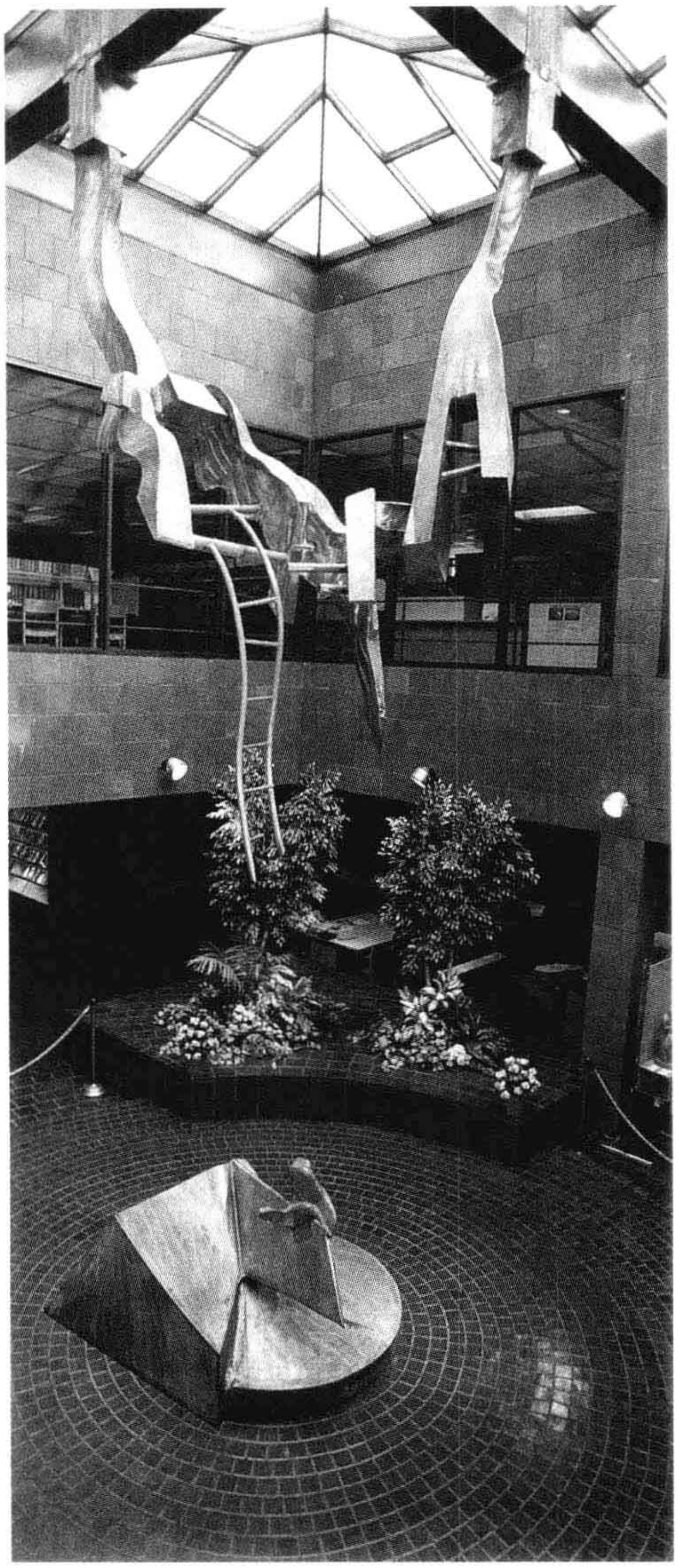
这个结果是否就意味着《倾斜的弧》不是艺术,或者它不是好的艺术?不,它没有那样的意思。它仅仅意味着,在这个特定的环境中,艺术的目标观众选择了拒绝艺术。自从最早的史前艺术家开始在洞壁上作画以来,类似的情况很有可能早已出现过。

---

[1] Douglas C. McGill, “Artists and Officials Argue over Removing Sculpture,” *The New York Times* (March 7, 1985), p. B1.

[2] “Intrusive Arc,” *The New York Times* (May 31, 1985), p. A26.





11.26 （左）安迪·戈兹沃西：《1995年邓弗里斯郡的再造冰凌》。1995年。冰柱，经过修整和再次冰冻

11.27 （右）理查德·亨特：《天梯》。1977年。青铜，空间总高度为540厘米。安装在卡特·G. 伍德森地区图书馆，芝加哥

（Serpent Mound，**11.25**）。美国东部的众多民族建造墓地和仪式中心等大型土木工程已有近5000年的历史。蛇丘长久以来一直被认为是霍普韦尔族在进入公元后的头几百年内修建的。但最近，科学的方法指出，其年代在1070年左右，而这已是霍普韦尔文化衰亡很久以后了。蛇丘上没有墓葬，有一位考古学家提出，修建它的起因可能是一个天文事件：人们目睹了1066年燃烧着横穿天空的哈雷彗星。[①]

蛇丘和《螺旋防波堤》等地景艺术品成为了自然界的一部分，参与了它的变化——降雨下雪，植物生长、开花甚至是最终的腐烂。对史密森这样的艺术家而言，参与自然进程是艺术的一部分。他认为自己的作品会随着时光的流逝发生缓慢的变化，并欣然接受这些变化，把它们当作其雕塑正在展开的生命的组成部分。在安迪·戈兹沃西（Andy Goldsworthy）的地景艺术品中，时间因素移到了舞台中心。戈兹沃西常用冰、树叶或树枝等短命材料创作存在时间很短的地景艺术品。他的许多作品只能维持几个小时，然后就被风吹散，被浪冲走，或像《1995

[①] 这个说法是 Bradley Lepper 提出的。见 David Hurst Thomas, *Exploring Ancient Native America: An Archaeological Guide* (New York: Macmillan, 1994), p. 133.



11.28 库利巴利·西亚卡·保罗、埃米尔·格贝希和科菲·夸库(雕塑)和马利克·西迪贝(摄影):《巴马科的俱乐部》。安装在"戴奇计划",纽约,1999年

年邓弗里斯郡的再造冰凌》(*Reconstructed Icicles, Dumfriesshire, 1995*,**11.26**)一样,被阳光融化。戈兹沃西努力做到每天都走进大自然,用所发现的任何东西做点什么。他用照片来记录自己的作品,包括作品随时间而消失,被大自然"删除"的过程。"时间和变化都关乎地点,"他写道,"真正的变化要亲临其境才能完全了解。"[1]

地景艺术品是艺术家借以扩展雕塑概念、引入时间和地点因素的途径之一。另一个途径是第二章介绍过的装置艺术(见2.40)。"装置"一词囊括了多种处理手法,但它始终暗含着艺术与地点的关联。一个例子是理查德·亨特(Richard Hunt)的《天梯》(*Jacob's Ladder*,**11.27**),从外形和象征意义上看,它都是专为其存放地点——芝加哥的卡特·G.伍德森地区图书馆设计的。这座雕塑以抽象的形式讲述了《圣经》中的希伯来族长雅各的故事。雅各走在沙漠里,一天晚上,他睡着了,梦见一架从地面通到天上的梯子。天使在梯子上上下走动,上帝则现身于梯子顶端,对雅各说话。于是,"雅各的梯子"就变成了天门的象征。

在亨特的演绎中,两只巨大的青铜臂从天窗(象征天国)上垂下,其中一只抓着一架弯曲的梯子。下方的地板上有一尊象征着沙漠祭坛的青铜雕塑,以及刚从睡梦中醒来的雅各。但这个意象还有另一层意思。卡特·伍德森图书馆坐落在芝加哥的一个黑人居多的社区里,该馆的职员和读者主要是黑人。本身就是黑人的理查德·亨特想让他的"天梯"表现作为平等"天堂"之门的学问、知识、教养——这一切都能在图书馆里获得。

《天梯》是一个永久装置作品,因为图书馆存在多久,它就呆在原地多久。它也被称作**特定场域(site-specific)**装置,因为它是为一个特定地点创作的,而且其意义只有在该地的语境中才能得到充分理解。也许是因为新型艺术主要在画廊或专门的美术馆展览中展示,现在创作的许多装置作品都是临时性的。与我们在第六章中看到的墙面素描一样,它们只存在于展览期间,展览结束后,它们就会被拆除和销毁或打碎。一个迷人的例子是一群非洲艺术家最

[1] Andy Goldsworthy, "Time, Change, Place," *Time* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2000), p. 7.

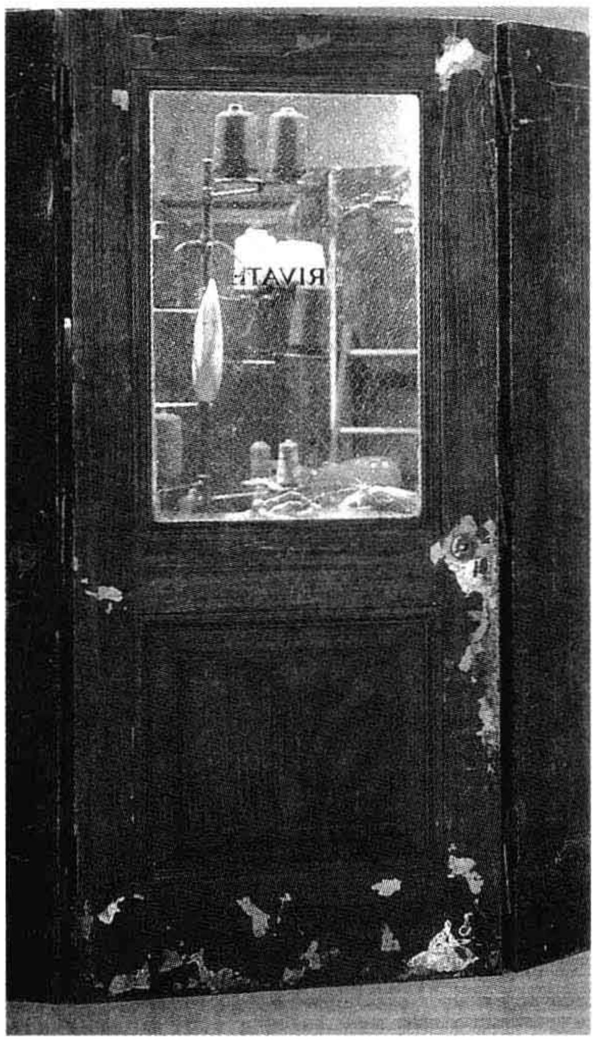
近创作的一件作品(**11.28**)。其起因是1999年马里摄影家马利克·西迪贝(Malick Sidibé)的一个摄影展。这些照片拍摄于20世纪50和60年代,在这几十年中,非洲大部分地区摆脱了殖民统治,获得了自由。照片记录了盛行于马里巴马科市的热闹的夜总会景象:每个周末,年轻人都会在这里和着欧洲、美洲和非洲的热门音乐跳舞。

来自科特迪瓦的库利巴利·西亚卡·保罗(Coulibaly Siaka Paul)受托为这个展览雕刻以照片中的部分舞者为原型的真人大小的雕像。为了赶在很紧的期限前完成,保罗请了三个同事来帮忙。这些曼舞翩跹的木制人像以众多当代非洲雕塑家所喜爱的自然主义风格雕成,它们身上涂着有光泽的肉色亮漆、深浅和色调不一的灰色以及浅黄色,这些颜色使它们介于照片的黑白世界与生活本身的色彩斑斓之间。那个时期的舞曲充满了整个画廊,当观众发现自己正漫步在20世纪60年代巴马科的欢快画面和音响之中时,几乎每个人都会忍不住微笑起来。

房间的概念一直是多数装置作品的核心。一个房间就是一个与外界分离的空间。它可以是避难所、实验室、密室,甚至是牢房。在《水上流萤》(*Fireflies on the Water*, **11.29**)中,草间弥生(Yayoi Kusama)创造了一个矛盾之屋:一个小小的私密空间,但又似乎通往无限。《水上流萤》是一个面积为12平方英尺、高不足10英尺的房间。墙上布满镜子,地板中央挖了一个可映出物影的水池。150盏小白灯从天花板上垂下,它们是唯一的光源——星星点点的亮光倒映在水中,并通过镜子不断增殖,直到无穷无尽。按照艺术家的意愿,一次只允许一个人进入房间。门一关,观者就是独自一人了。参观者当然可以稍后分享自己对作品的感受,但体

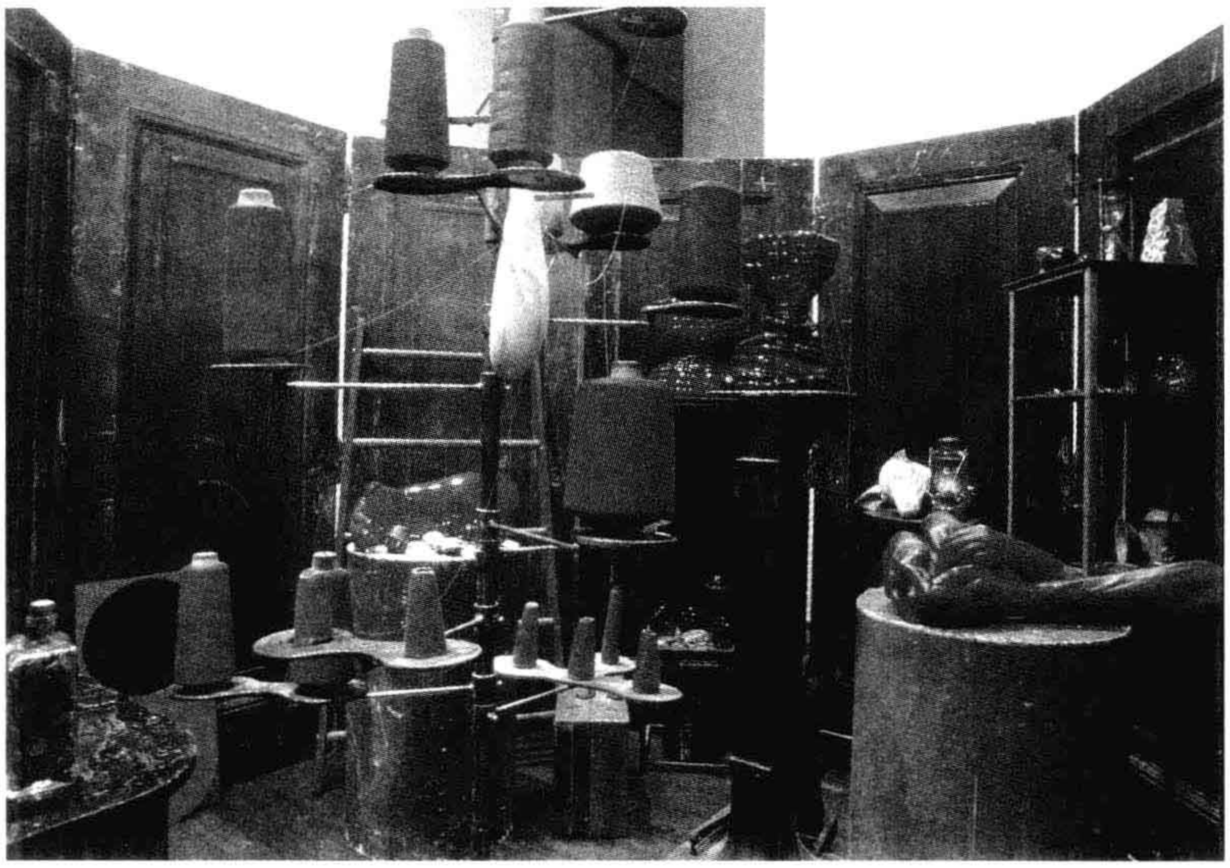


11.29 草间弥生:《水上流萤》。2002年。镜子、有机玻璃、150盏灯和水,292.1×360×360厘米。惠特尼美国艺术博物馆,纽约。草间弥生版权所有。蒙罗伯特·米勒画廊惠允



11.30　(左)路易丝·布儒瓦:《红屋子(孩子)》,外景局部。1994年。装置:木头、金属、线、玻璃。当代艺术博物馆,蒙特利尔

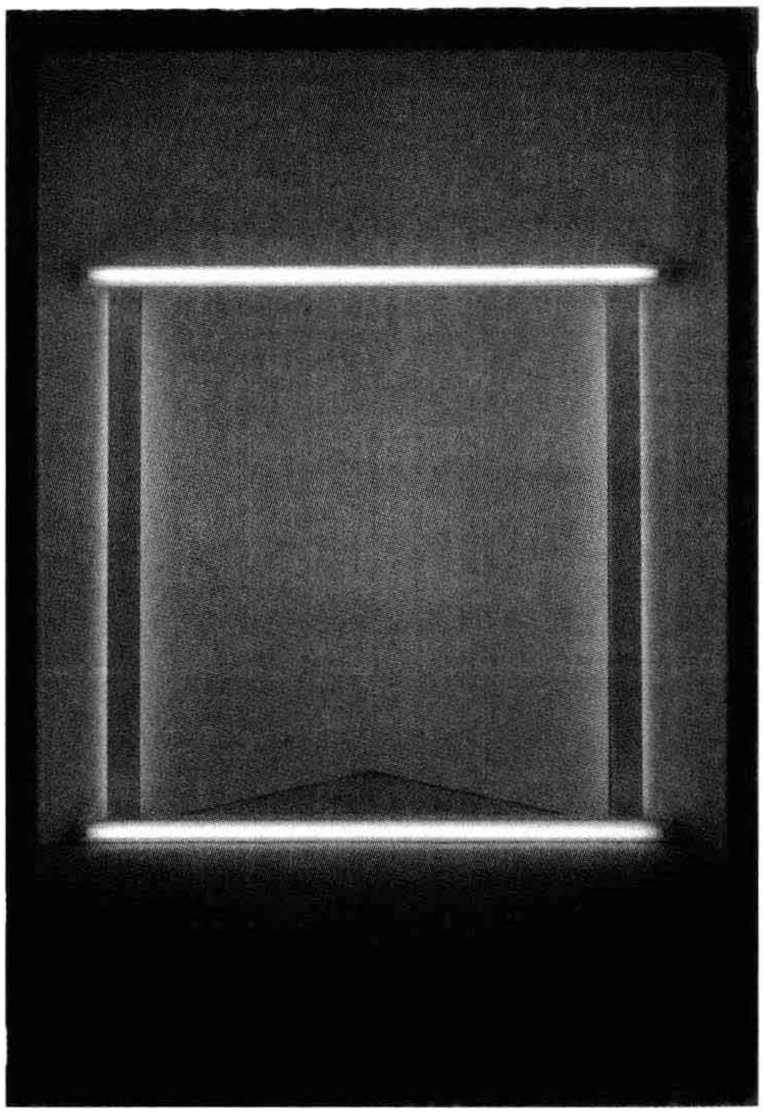
11.31　(右)路易丝·布儒瓦:《红屋子(孩子)》,内景



验是单独进行的。

在《水上流萤》中,草间弥生造了一个房间,观众进入这个房间是为了把世事排除在外。我们走进去,就像走进自己的想象世界,这是一个他人无法跟来的地方。在装置《红屋子》(《孩子》)(*Red Room (Child)*, **11.30**, **11.31**)中,路易丝·布儒瓦将这个想法彻底翻转,构建了一个观众欲入而不得入的场所。《红屋子(孩子)》是一个用旧木门围成的房间,木门之间用铰链接合。其中一个门上有窗户,我们可以通过它向里张望(11.30)。这个举动不知何故显得不体面但吸引人,就像偷看别人的日记一样。房内有很多架子,上面放着一卷卷红线。搁板和台子上则是其他红色物品,如大小不一的前臂和手(11.31)。在其中一个台子上,一只大手似乎在保护小手。在另一个台子上,小手模仿着大手的动作——可能是在学习做针线活。《红屋子》(《孩子》)最初是与一件配套作品,即一个父母住的红色房间一同展示的。这个房间也是用门围成的,显然是夫妇的卧室,而且整洁到近乎乏味的地步。与多数情况一样,布儒瓦在这里要表现的主题是她本人幼年时代遭受的心灵创伤:她的童年是跟她所爱的母亲和她所恨的、对母亲不忠的父亲一起度过的。作为观众,我们的思考会被引向一个更具普遍性的方向:父母与子女之间紧张的心理关系。

前面的章节已研究了如何利用光来营造空间感,比如弥漫在巴黎圣礼拜堂中的彩光(见3.4)或詹姆斯·特里尔为休斯敦栎树贵格会会所构建的"天空间"(见4.17)。另一位致力于探索光对人的空间感的影响的艺术家是丹·弗莱文(Dan Flavin)。他的方法很简单,而且



11.32 丹·弗莱文:《无题(致卡琳和沃尔瑟)》,出自"欧洲夫妇"系列。1966—1971 年。蓝色灯管荧光灯装置,240×240 厘米。迪亚艺术基金会

一成不变:弗莱文用标准的市售荧光管和固定装置制作艺术品。起初,他把注意力集中在作为雕塑实体的灯具上,但他很快就意识到——照他的话说——可以用灯光来"分解和随意组织屋内的真实空间"[①]。《无题(致卡琳和沃尔瑟)》(*Untitled (to Karin and Walther)*, **11.32**)由四跟荧光灯组成,它们摆成一个正方形,竖立在房中一个角落的地板上。两支灯朝内,两支朝外。用这些简单的手段可以得到各种各样的蓝光:由白墙反射的以及辐射到房内的。

弗莱文是 20 世纪 60 年代一个名为**极少主义(Minimalism)**的艺术运动的成员。与那些年的其他运动一样,极少主义是一场不间断的关于艺术在现代时期的适当用途、材料和外观的辩论的一部分。极少主义艺术家认为,艺术应该提供纯正的审美体验,而不是试图通过图像影响他人或通过自我表现传达艺术家的自我意识。他们喜用的材料与工业或建筑业的关系比与艺术的关系更为紧密,而且他们让这些材料展现其本身的特质。

我们在本小节里考察的作品有几件已经不存在了,这不是因为它们被丢或被毁了,而是因为作者从一开始就没打算让它们长期留存。非永久雕塑的概念起先可能会让我们感到意外,但实际上,我们大多数人不但熟悉这种雕塑,还亲手制作过。寒冷的午后在屋外堆的雪人注定会在春天来临以前融化,但尽管这样,我们还是乐此不疲。在海边用湿沙子堆的城堡和美人鱼会在涨潮时被冲走,但我们仍然在其中投入巨大的精力和创造力。世界各地在过节日和狂欢节时,都会花上几个星期甚至几个月来制作精美的塑像和彩车,却只是为了一天的活动。

20 世纪 60 年代以来,有许多艺术家对这些事件和活动产生了浓厚的兴趣——顺带说一句,他们让人们聚集起来、集中能量,让生活拥有了瞬间即逝的激情和热度。他们以不同的方式,让节庆和沙堡提供了各种关于如何拉近艺术与日常生活的距离、如何创造艺术而不是可供出售和收藏的物品等问题的回答。

将这些理念付诸创作的最为知名的艺术家包括夫妻组合克里斯托和让娜-克洛德(Christo and Jeanne-Claude)。30 多年来,他们一直在设计和实施需要上百人合作的大型艺术项目。他们最新的作品是《门》(*The Gates*, **11.33**),这是为纽约市中央公园创作的一个项目。几百名来自全国各地的雇工帮助克里斯托和让娜-克洛德沿着公园 23 英里长的人行道搭起 7503 座金黄色的长方形门。每座门都有一面金黄色的尼龙旗卷起并固定在高高的横梁上。项目揭幕的那一天,工人们挨个放下每一座门的旗子,旗子铺展开来,开始随风飘扬,暗淡的冬

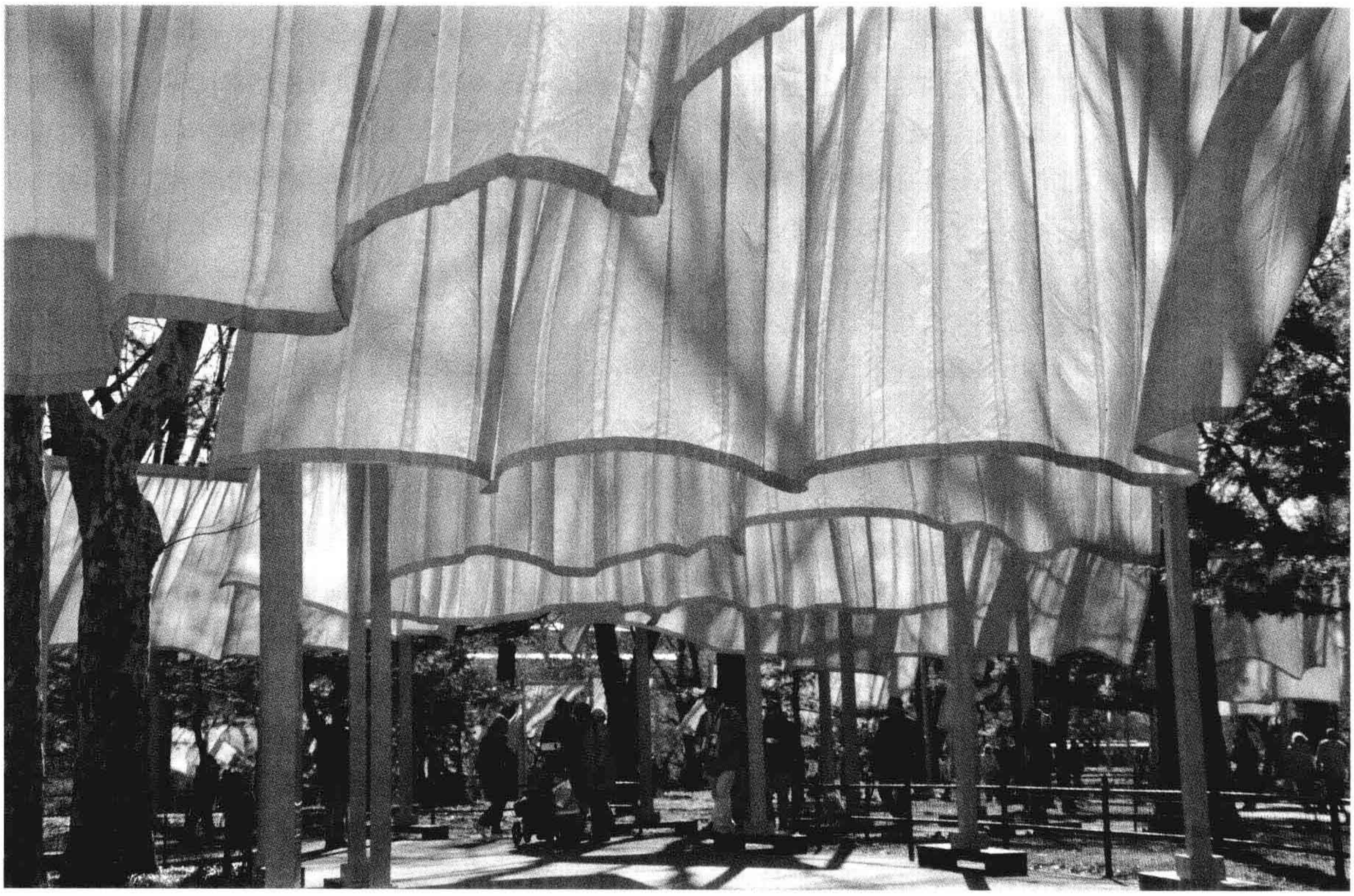
[①] David Batchelor, *Minimalism* (Cambridge: Cambridge University Press, c1997 Tate Gallery), p. 55.

日阳光摇曳不定地照在旗面上并穿旗而过。《门》在此16天，吸引了全世界400万人前来参观。美国作曲家阿伦·科普兰（Aaron Copland）写过一首名为《凡人号角》的交响乐，而具有类似气魄的《门》就像一条庄严的万民礼仪走道。16天后，作品被拆除，它所使用的材料——钢、塑料布和尼龙布——全部被回收利用，公园则恢复了本来的面目。

克里斯托和让娜-克洛德进行这类项目时从不接受外来的资助，而是宁愿通过出售设计阶段的草图和拼贴以及他们早期的艺术作品来自筹资金。他们谨慎地强调，他们的艺术不仅在于最终的结果，而是从设计直到拆除的整个过程，包括它振奋精神和缔造关系的方式。

《门》只存在了一次。杰夫·孔斯（Jeff Koons）的《小狗》（*Puppy*，**11.34**）则不同，它是在全世界作了几次展示之后才定居西班牙的。作为20世纪90年代最为人津津乐道的雕塑之一，《小狗》是一只43英尺高的西部高原梗犬，是把金盏花、秋海棠、凤仙花及其他开花植物插在一个钢骨架里制成的。孔斯是为1992年在德国举办的一个展览创作《小狗》的。在之后的几年中，它先后现身澳大利亚的悉尼、纽约市的洛克菲勒中心，最后来到位于西班牙毕尔巴鄂的古根海姆博物馆，目前它是该馆的永久藏品。严格地说，《小狗》是一座适应温暖气候的雕塑。随着月份的增加，它会开出越来越多的花（内部有灌溉系统不断给《小狗》浇水），它整齐的绿色轮廓也会随之变得蓬乱。

与孔斯的大多数作品一样，《小狗》探究的是品位的问题。它的灵感来自传统上人们在学习欣赏"高雅艺术"时被教导必须蔑视的东西——感伤的大眼狗天鹅绒画，或小巧可爱的淡



11.33 克里斯托和让娜-克洛德：《门》。1979—2005年。装置，中央公园，纽约市，2005年2月12—27日

克里斯托和让娜－克洛德



克里斯托和让娜－克洛德在《门》的展览现场。2005 年。照片由沃尔夫冈·福尔茨拍摄

到了一定的阶段，很多艺术家都会做大型作品，但没有谁能做到像克里斯托和让娜－克洛德那样的坚持不懈、引人入胜。他们的作品都是"工程"，大部分奇大无比。他们常把物体——巨大的物体——包裹起来，像巨型礼品盒。他们曾用防腐编织布将澳大利亚的一整片海滩、悬崖等等一股脑地罩住。他们也曾用面积达 10 英亩的香槟色丝织物包裹巴黎的一座古桥。1995 年，他们用 100 多万平方英尺发亮的铝色布把位于柏林的德国国会大厦整个包起来。每一个行人都不可能错过或无视这些"工程"。

克里斯托和让娜－克洛德的艺术具有高度的公共性，但艺术家本人却一直有几分神秘。根据他们公布的相当正式的简历，克里斯托·雅瓦谢夫(Christo Javacheff)1935 年出生在欧洲东部的保加利亚。他就学于索菲亚美术学院，后来取道布拉格和维也纳去了巴黎。克里斯托就是在巴黎(1958)开始他的包裹艺术的。照他的说法，他是从小物件入手的，比如椅子、桌子、瓶子等。在巴黎，克里斯托还遇到了出生在摩洛哥卡萨布兰卡一个法国军人家庭的让娜－克洛德·德·吉耶邦（Jeanne-Claude de Guillebon)，后者成了他的搭档。

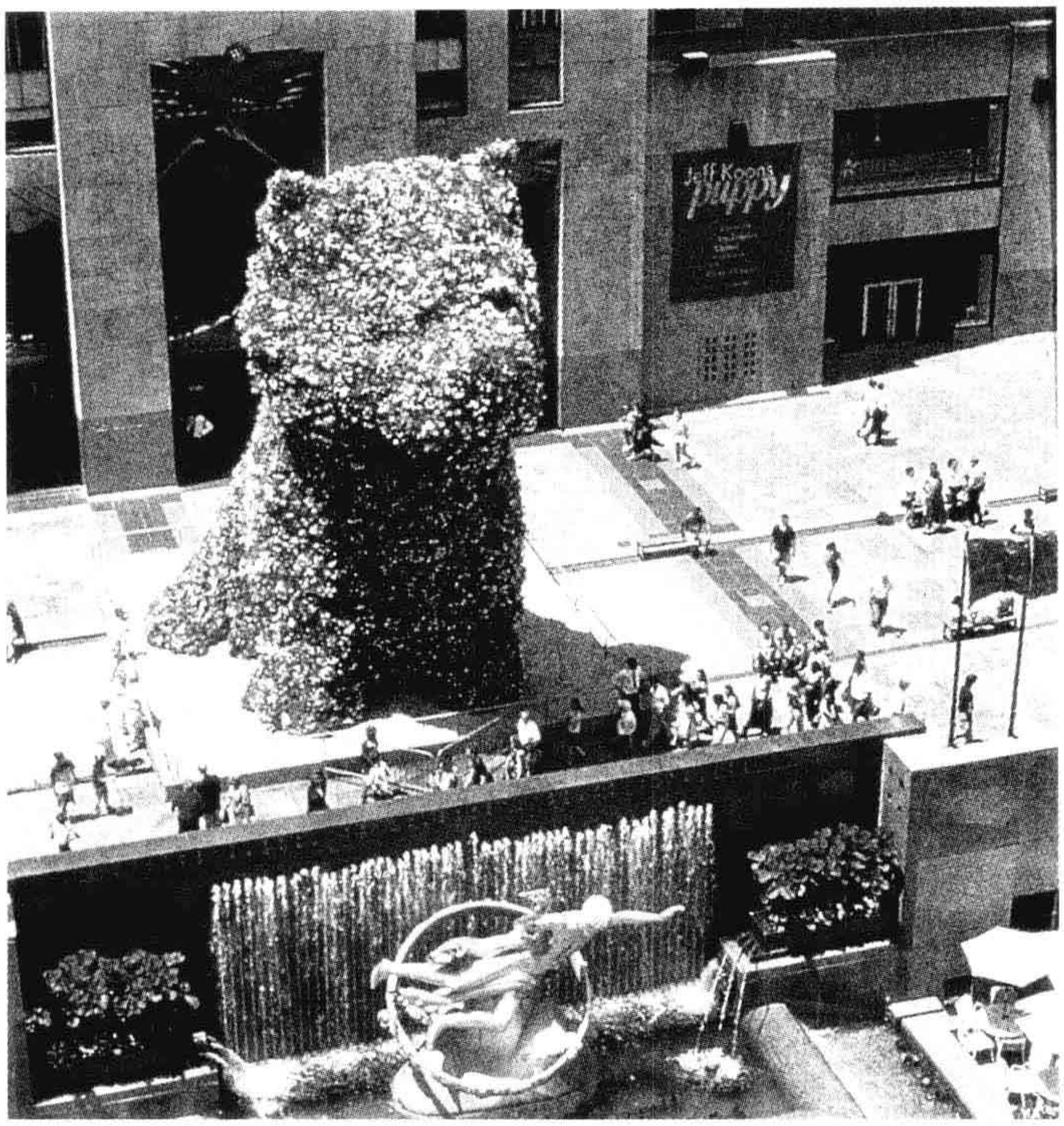
第一个大型包裹作品是 1961 年在德国的科隆创作的，克里斯托和让娜－克洛德让自己的艺术展走出位于莱茵港旁的画廊，延伸到码头上。一堆桶及其他器具，加上成卷的工业用纸，就成了《坞边包裹》(*Dockside Packages*)。其他野心勃勃的包裹作品随之而来，但两位艺术家有更宏大的计划。为他们确立国际声誉的不是包裹，而是一件悬垂作品。1972 年，克里斯托和让娜－克洛德在科罗拉多的两座山之间挂起了一块 4 吨重的橙色尼龙帷幔，但拍完照就把它拆掉了。他们称它为《山谷垂帘》(*Valley Curtain*)。

有两件作品要特别提一下，是它们把克里斯托和让娜－克洛德变成了媒体名人。第一件是 20 世纪 70 年代中期的《飞篱》(*Running Fence*)，它是在加利福尼亚北部的山丘上拉起的一道长 24.5 英里的尼龙屏障。另一件是 80 年代初的《被包围的岛屿》(*Surrounded Islands*)：佛罗里达的比斯坎湾里的 11 个小岛被漂在水面上的粉红色聚丙烯布团团围住。以前的作品都是不同凡响、风格大胆、花费巨大的——但这两个作品却是可爱的。连曾经反对如此摆布大自然的人也喜欢上了它们。但要欣赏就必须赶快，因为克里斯托和让娜－克洛德的装置实际上只计划保存几天或几个星期。在预定的时间段过后，工人们就会拆除它们，不留一丝痕迹，材料则全部回收。从此以后，这些作品就只能在预备草图、照片、书籍和电影中继续存在下去。

一些观察者曾以两位艺术家作品的这种短暂性为由批评他们，但克里斯托马上回应道："我是个艺术家，我不得不胆大……你知不知道我没有一件作品保存下来？它们完成之日，就是它们消失之时。只有草图留下来，这让我的作品带上了近乎传奇的色彩。我想，比起创造将要留下来的东西，创造将要消失的东西所需的勇气要大得多。"[1]

---

[1] Steven R. Weisman, "Christo's Intercontinental Umbrella Project," *The New York Times* (November 13, 1990), p. C13.



11.34 杰夫·孔斯:《小狗》。1992年。装置,洛克菲勒中心,纽约,2000年夏。活的开花植物、泥土、土工布和内部灌溉系统,1198.9×500.4×650.2厘米

彩动物瓷像。孔斯把这个意象放大到巨型的程度,用鲜花覆盖它,并激我们去讨厌它。但不喜欢《小狗》是不可能的,这个令人愉快的作品只想让我们高兴,只想赢得我们的注意。

除了纯粹的魅力以外,《小狗》还证明了一个关于雕塑本质的重要观点。古代文明制作雕塑是想让它们万古长存,但它们是不可能做到的。木雕可能会烧毁;石雕会被酸雨和工业污染腐蚀;金属雕塑有时被熔毁。重要的是雕塑家的表达和观者的感受——即使它只能维持一瞬间。

第 12 章

手工艺

CRAFTS

本章要研究的艺术作品彼此之间有某些共同点，但它们也具有其他媒介如雕塑的一些特点。它们大部分起源于欧洲中世纪时期的传统行业——陶工、吹玻璃工、铁匠、木工、织工。“手工艺品”一词就是从这个背景衍生而来的，它指的是手工制作的精巧作品。我们依然用“制作精良”来形容一切做工优良的东西，包括椅子、汽车、房屋，有时甚至包括绘画或雕塑。不过，手工艺品的明确含义是手工而非机器制作的物品，这是本章所展示的所有作品的基本特征。

正如我们在第二章中讨论过的，“手工艺”与“艺术”最初意思相同。只是到了文艺复兴时期，绘画、雕塑和建筑才开始被视为与雕刻椅子或打造铁门不同的活动。事实上，当您阅读本书的下一个部分（考察历史背景中的艺术）时，您会发现，文艺复兴以前的艺术史包括了许多我们会认为是手工艺品的物品，比如古希腊陶瓶或中世纪时期的欧洲彩色玻璃。

对西方以外的艺术传统的研究常常挑战我们对艺术和手工艺的分类。比方说，许多文明将我们加诸艺术的含义赋予被我们视为手工艺品的物品，如纺织品或编制品（例子可见图3.1中的珀莫篮子）。另一些文明对绘画的重视程度跟我们一样，但也把同等的地位给予我们不重视的媒介，如陶器。一个常见的臆断是，手工艺品是实用性的，艺术品则不是。但在许多文明中，艺术品的实用性很强（例子可见图11.18中的博勒鬼妻雕像，雕刻它是为了帮助主人解决个人问题，它的作用是供鬼神居住）。

那么，手工艺品与艺术品的区别在哪里？清楚的界线并不存在，也不应该存在。谈论艺术时，有标签是很方便的，但它们不应把艺术品强行归入某个类别。可能有助于我们区分手工艺品与其他艺术品的是它们对特定材料的注重。传统的手工艺品材料是黏土、玻璃、金属、木头和纤维。我们还可以加上玉和漆，在西方之外，这两种材料都是有重要传统的。大多数手工艺人只专注于一种材料，并学会了如何发挥它的多种表现潜力。这些材料每一种都有自己的功能和局限，每一种都适合表现某些种类的结构和装饰可能性。我们先挨个研究这些材料。

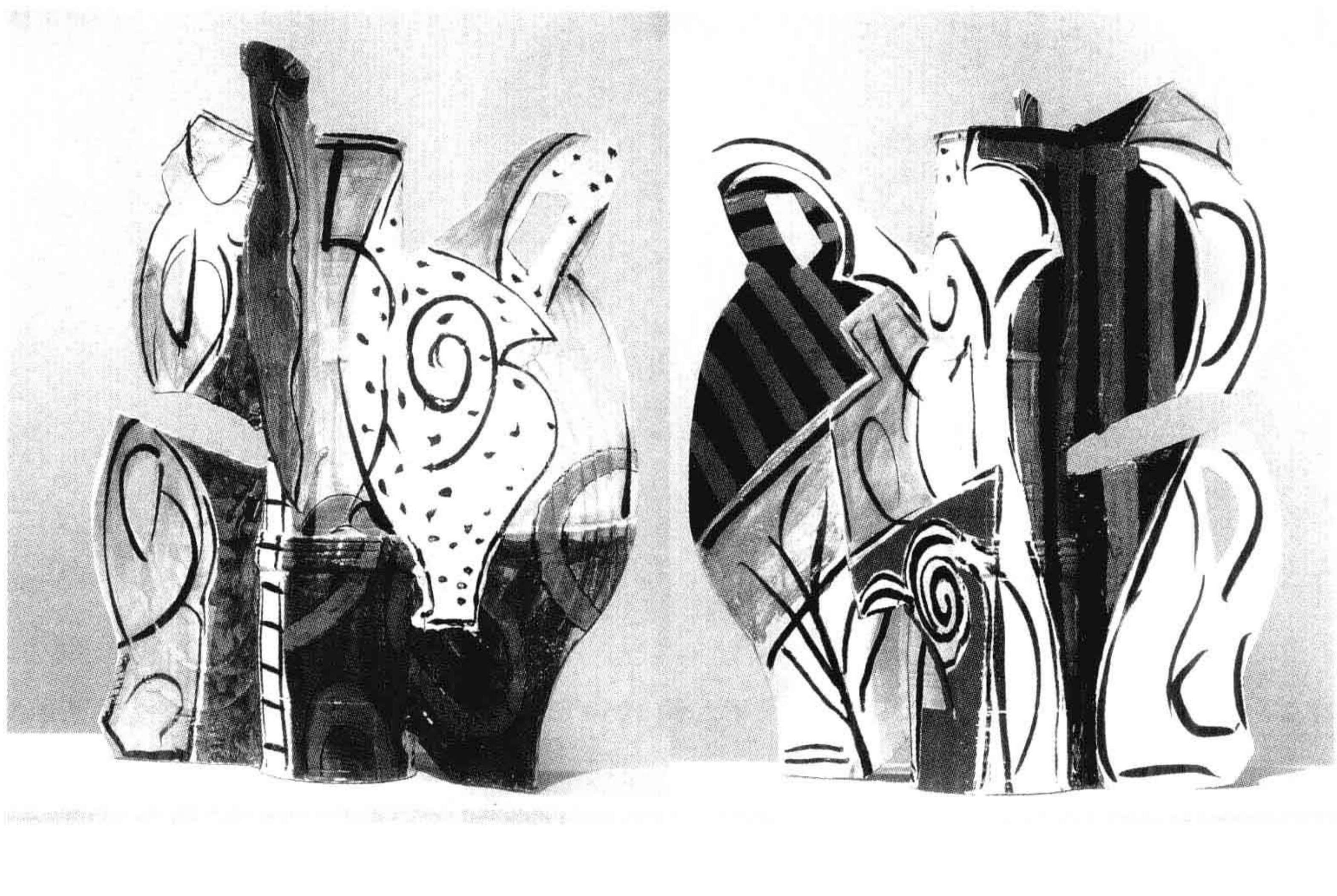
黏 土

陶瓷(ceramics)工艺是用黏土这种天然存在于土壤中的物质制作物品的技术。干的时候,黏土是硬邦邦的,容易碎成粉末;掺水后,它就有了**可塑性(plastic)**——即可模压、可黏合。在这种形态下,它可经人的双手模塑、揉捏、加工成形。黏土一旦形成某种造型并自然风干,就能保持这种形状,但它非常容易碎。要确保它经久耐用,就必须把它放进窑中烧,烧制温度大约从华氏 1200°到 2700°(或更高)不等。加热会改变黏土的化学结构,使它永远失去可塑性。

我们所知道的文明几乎全都有过制陶活动,中东文明早在公元前 5000 年就已掌握了基本的技术。就大多数陶瓷制品而言,一个主要的必备条件是空心,而且空心被薄壁包裹。原因有二:其一,许多陶瓷器皿是用来装东西的——比如食物或液体;其二,实心黏土块难以烧制,很可能会在窑中爆炸。为了达到空心的要求,历代陶工开发了专门的成形技术。

其中一种名叫陶板法。陶瓷工把黏土像面包师擀馅饼皮那样擀成薄片,然后让它稍稍晾干。随后,薄片,或称陶板,就可以多种方式来处理了。它可以卷成一个圆筒,可以裹在模子上,做成一个碗,可以塑造成不规则的雕塑般的形状,或切割成形状花哨的小块,比如贝蒂·伍德曼(Betty Woodman)的这个五颜六色的陶瓶(**12.1**)。伍德曼把这些形状各异的小陶片都接在中央那个高高的、由三个罐子叠起来的圆筒上。她在这个组合体上画的抽象图案给人的感觉像是一幅不存在的大画——也许是一幅有瓶子的静物画——的残破片断。当观者绕着作品移动时,色彩搭配会随之发生变化,从一面的蓝绿重彩(左)变成另一面的粉黑条纹(右)。

伍德曼的陶瓶上的鲜艳色彩是通过一道名为上釉的工序产生的。陶瓷釉料由矿物粉末



12.1 贝蒂·伍德曼:《阿兹特克陶瓶第五号》,两面。2006 年。釉陶、环氧树脂、漆和颜料,高 94 厘米。蒙纽约马克斯·普罗泰奇画廊惠允

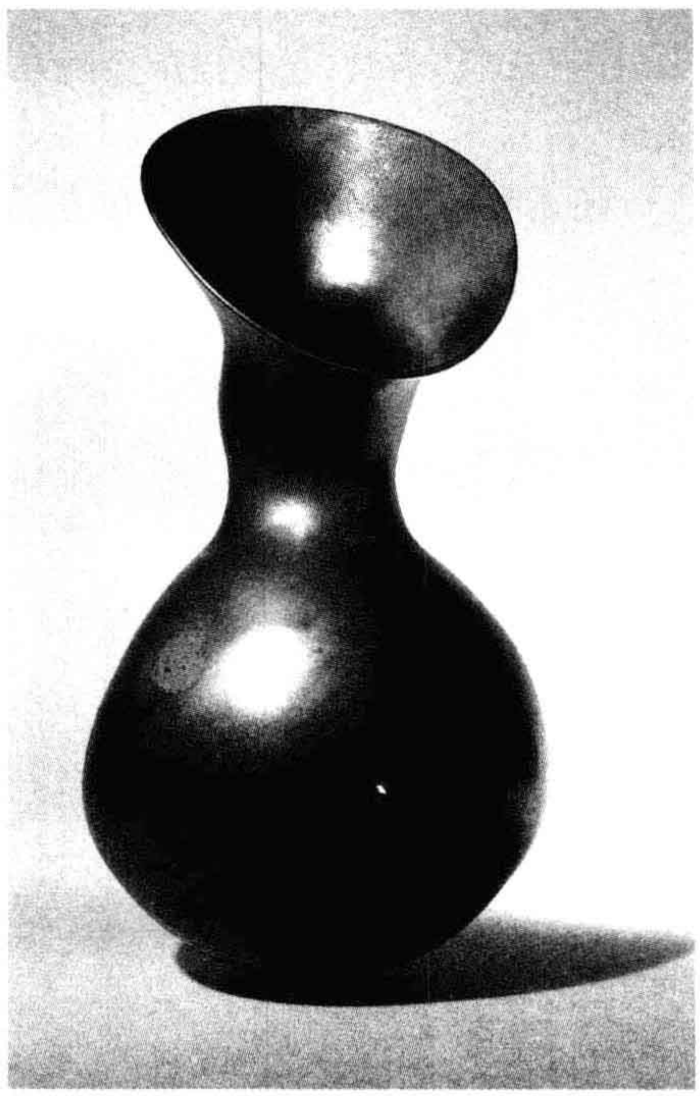
与水混合而成。它们像颜料一样被涂在烧好的陶坯表面后，陶坯进行二次烧制，使矿物熔化成一层紧贴在坯体上的玻璃状无孔膜。高温还会引起化学反应，产生色彩（上釉时，大部分釉料的颜色是灰扑扑的）。

盘条法是空心薄壁器物的另一种成形技术。陶瓷工搓出一条条绳状黏土，然后把它们盘成圈叠起并接合。用盘条层层叠合而成的器皿表面会起皱，但这些盘条可以被抹平，形成均匀、平滑的器壁。美国西南部的土著民族曾用盘条法制作异常巨大但形状优美的罐子。本世纪，他们的技艺在几个才华过人的天才手中恢复了生机，这其中就包括著名的普韦布洛族陶艺家玛丽亚·马丁内斯（María Martínez）。

马丁内斯的陶罐（**12.2**）上的黑底黑绘图案不是通过上釉而是通过烧制过程本身产生的。待陶罐盘筑、整平、风干完毕，马丁内斯要耗费大量时间和精力，用一块光滑的石头把它们打磨出光泽。接下来，她会用泥釉在陶罐上画出图案，然后进行烧制。烧到中途，用干粪将火闷熄，罐子会被火熄灭时产生的烟熏黑。涂有泥釉的地方依然是哑光，经过打磨的部分则具有很高的光泽度。

出生在非洲的陶艺家玛格达莱妮·奥敦多（Magdalene Odundo）也是手工盘筑、打磨陶罐的，有时也会把它们烧成黑色。奥敦多的陶器雅致、朴真的造型是受了人体的启发。陶瓷器皿与人体的相似是许多文明的共同点。连我们用来描述陶瓷的词语也反映出了这些相似之处。比方说，我们常说器口、瓶颈和瓶肩、罐身。插图中这件器皿（**12.3**）的漏斗形顶部很像非洲中部芒贝图族妇女的传统头饰。我们可将器皿的其他部分看作抽象的头和身躯。



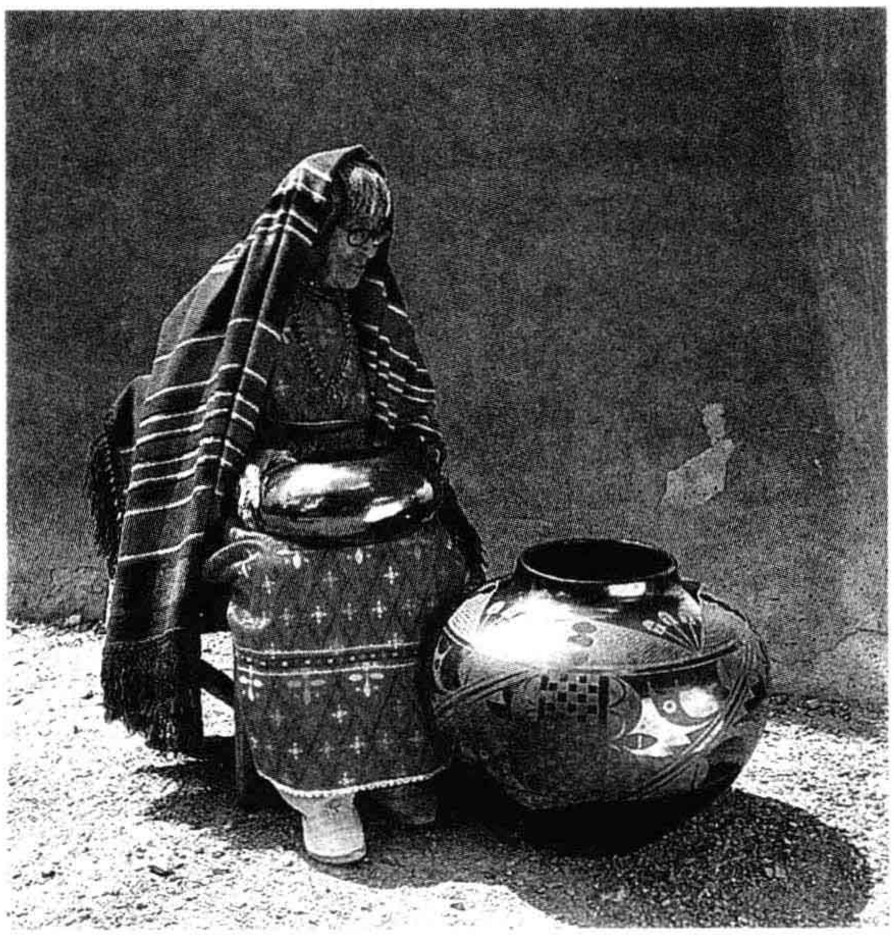


12.2 （左）玛丽亚和胡利安·马丁内斯：坛子。约 1939 年。黑陶，高 28.3 厘米。国立女性艺术博物馆，华盛顿

12.3 （右）玛格达莱妮·奥敦多：器皿。2000 年。抛光赤陶，高 49.8 厘米。大英博物馆，伦敦

玛丽亚·马丁内斯

1881? —1980



玛丽亚·马丁内斯照片

新墨西哥州的印第安人小村庄圣伊尔德丰索与华盛顿的白宫不仅相距遥远，而且恍如隔世。但非凡的陶艺家玛丽亚·马丁内斯在她献给陶器艺术的漫长一生中不但到过白宫，还去了别的许多地方。玛丽亚是她署名时用的名字，也是圈内人对她的称呼。她初涉此行时只是一个民间陶工，但60年后，她成了享有国际声誉的一流陶艺家。

作为一名普韦布洛族女性，玛丽亚极有可能出生在1881年，但这方面并没有相关的记录。还是个孩子的时候，她就通过观察姨母和村里其他妇女的做法，学习用盘条法做陶器。她的青年时期有一部分是在位于圣菲的圣凯瑟琳印第安学校度过的，在那里，玛丽亚跟胡利安·马丁内斯（Julián Martínez）成了朋友。二人于1904年结婚。

虽然丈夫另有工作，但马丁内斯夫妇很早就开始合作制陶了——她负责成形，他负责装饰。1907—1910年，胡利安受雇在离村子不远的一个在埃德加·L. 休伊特（Edgar L. Hewett）博士指导下的考古点干活。玛丽亚·马丁内斯令人惊奇的事业以一种简单的方式启动了：休伊特博士交给她一个出土的破罐子，请她按照它的式样，用传统的黑陶技术重新制作一个完整的罐子。

1919年左右，马丁内斯夫妇发明了令他们和圣伊尔德丰索扬名的独特的黑底黑绘陶器。用红色黏土和熄灭窑火的方法制作的闪闪发光的黑陶表面装饰着哑光黑色图案。这种黑底黑绘器皿在商业上相当成功。玛丽亚·马丁内斯和她的丈夫的生活达到了村中的富裕水平，他们按照习俗，跟全村人分享了这笔财富。

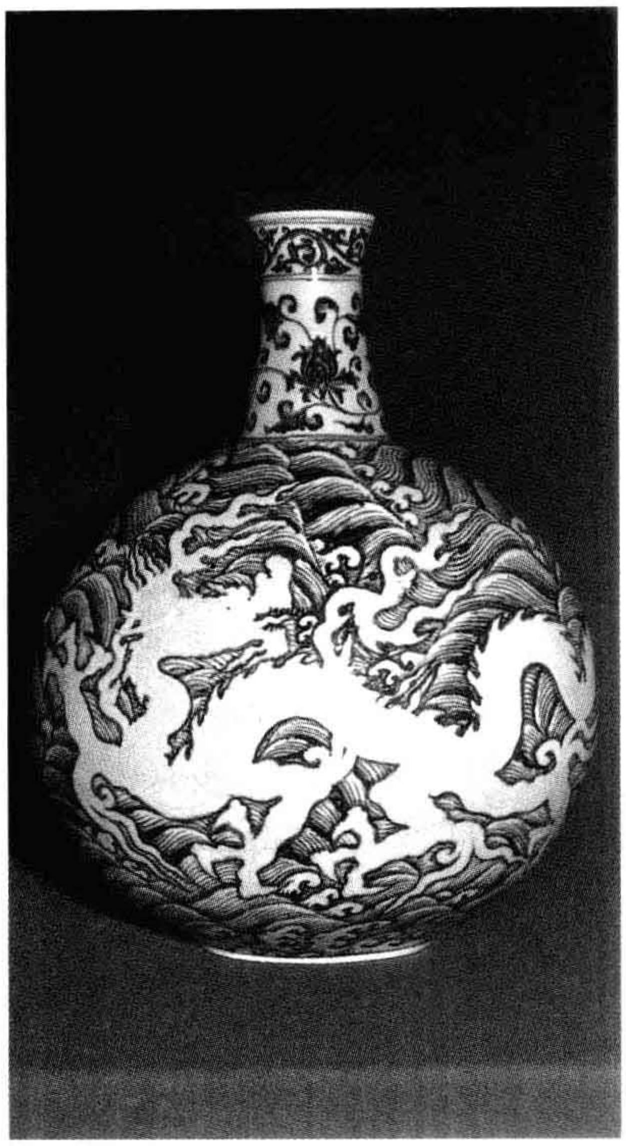
玛丽亚生了四个儿子，全都活了下来。后来，他们和妻子儿女及孙子孙女都成了她工作中的助手。一道笼罩着她的家庭生活的阴影是她丈夫的酗酒，这在他们结婚不久时就开始了，最终导致了他1943年的去世。他死后，玛丽亚的儿媳妇桑塔纳（Santana）接管了大部分的陶罐装饰工作，后来又由玛丽亚的儿子波波维·达（Popovi Da）接手。

随着名声越传越远，玛丽亚开始到处旅行，在多个世界博览会上展示自己的作品。她获的奖包括科罗拉多大学授予的名誉博士学位和美国陶瓷学会因为她毕生致力于陶土艺术而授予她的最高荣誉。她20世纪30年代对华盛顿的访问是最重要的事件。总统富兰克林·D. 罗斯福（Franklin D. Roosevelt）不在家，是埃莉诺·罗斯福夫人接待的玛丽亚，她还告诉玛丽亚：“您是贵客。白宫里就有一个您做的陶器，我们视为珍宝，只给外国客人看。”

无疑，玛丽亚最大的成就是复兴和推广了普韦布洛族优良的制陶传统。据她的曾孙女说，她去世前不久曾说：“我死后，别的人会拥有我做的瓶瓶罐罐。但我把我自己得到的最好的东西留给你，那就是做罐子的手艺。”[1]

---

[1] Susan Peterson, *The Living Tradition of María Martínez* (New York: Kodansha International, 1977), p. 191.



12.4 长颈瓶。中国。约 1425—1435 年。蓝色釉下彩纹饰瓷器，高 45.7 厘米。故宫博物院，北京

到目前为止，要造出一个空心的圆形器物，最快的办法是用陶轮。公元前 4000 年左右，埃及陶工就会用陶轮了。虽然现代作了一些改进，还可以用电，但轮制法的基本原理仍跟古时一样。陶轮是一个扁平圆盘，它安在一根竖直长杆上，电或脚踏都能让长杆快速旋转起来。陶瓷工把一团黏土放在陶轮中央，当轮子转动时，他用手“开泥”、提泥并做出想要的形状——整个过程叫拉坯。陶轮拉坯每次拉出的都是圆形或筒形造型，但过后可以用修整、切割或其他方法改变陶坯的形状。插图中这个以陶轮拉坯法制作的中国瓶（**12.4**）所用材料是一种名叫**瓷**（**porcelain**）的特殊的黏土混合物。以极高的温度烧制的瓷会产生一种玻璃般的半透明白色陶瓷，它比看起来的要牢固得多。瓷的秘密是中国人发现并完善的，在几百年的时间里，其他地方的陶工一直试图复制，但从未成功过。最后，在 1710 年，欧洲陶工偶然发现了这个秘密，但时至今日，我们用来称呼最好的陶瓷的词依然是发明它的那个国家的名字：瓷器（china）。

瓷是由一种名为高岭土的白色细黏土与一种名为白墩子的长石石英混合而成的。其他种类的黏土和黏土混合物产生的是其他类型的陶瓷，每一种都有自己的特点。以中等温度烧制的粗陶器通常是褐色或浅灰色的。大多数市售餐具都是用粗陶制成的，而且，这种陶土很受陶艺家的欢迎。一般为红色或褐色的瓦器是低温烧制的，烧制的瓦器常用其意大利名“赤陶”来称呼。在日常用品中，花盆就是赤陶的一个很好的例子。

玻 璃

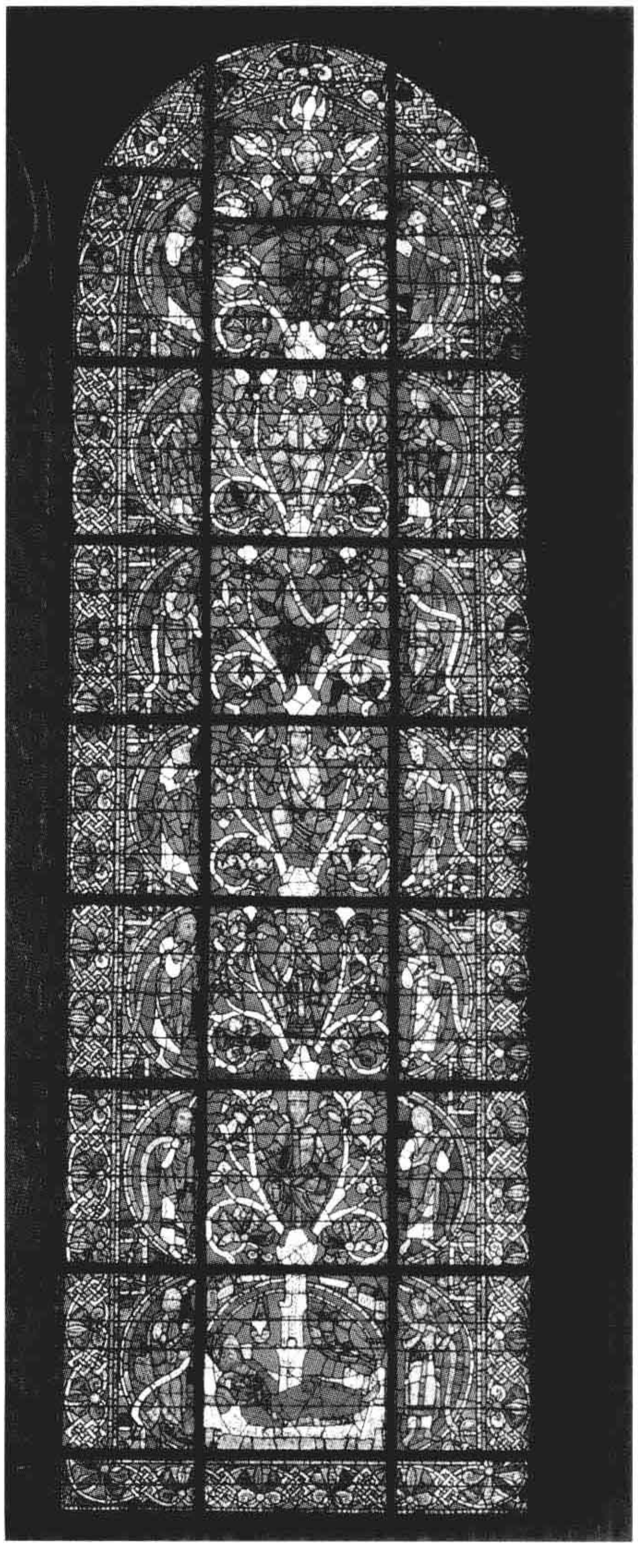
如果说黏土是用途最广的手工艺原料的话，那么玻璃或许就是最迷人的一种了。在面对一件美丽的玻璃器物时，几乎每个人都会忍不住把它拿到亮处，从不同的角度欣赏它的外观在光照下的千变万化。

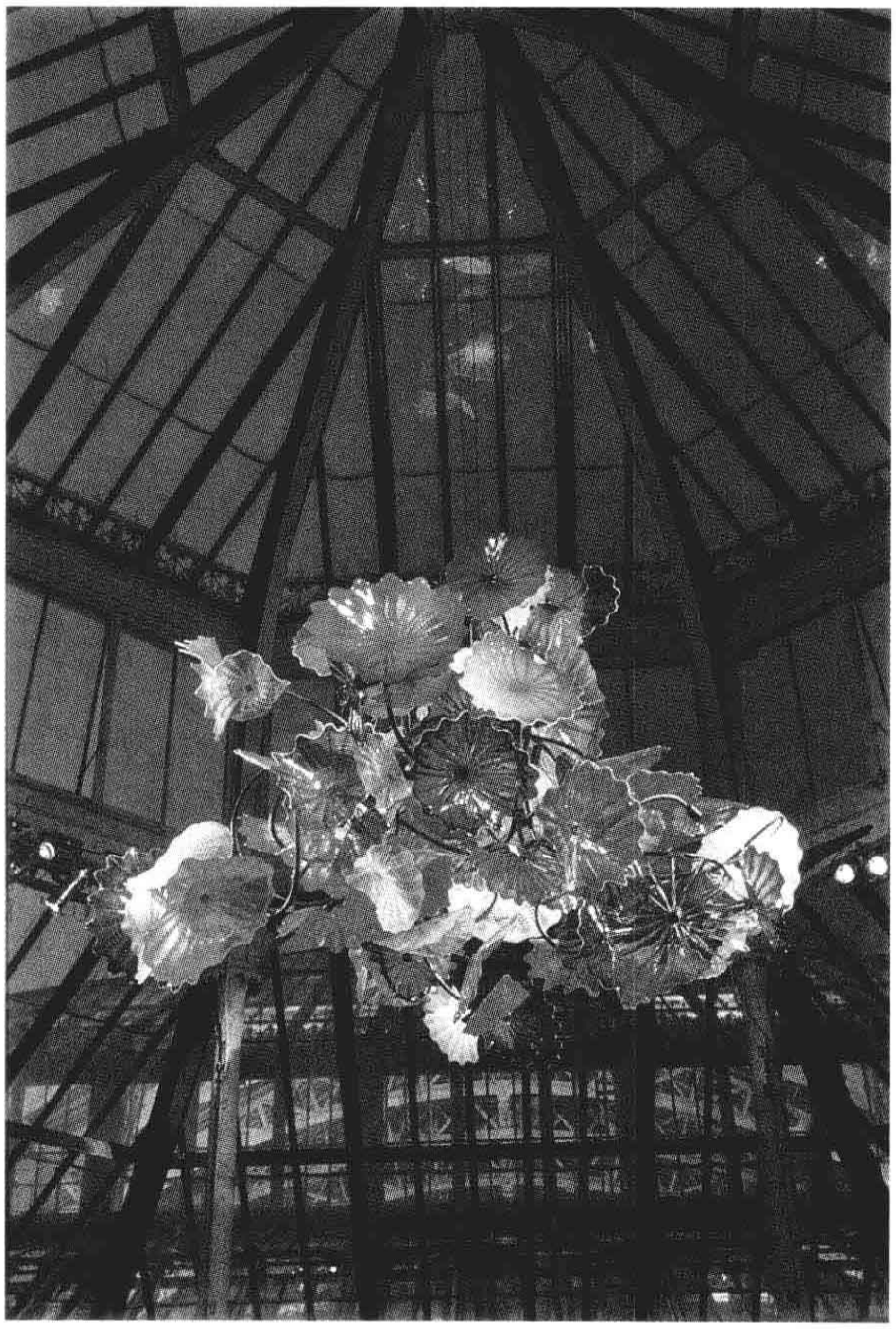
虽然玻璃的配方有上千种，但它的主要成分一般都是硅石或沙。添加的其他物质会影响颜色、熔点、强度等。玻璃遇热则熔化，在熔化状态下，它能通过几种不同的方法成形。与黏土不同，在从柔软可塑到坚固刚硬的状态的过程中，玻璃不会发生化学变化。玻璃冷却即变硬，但它可以再次加热、熔化，以便进一步的处理。

作为一种原料，玻璃有多种风险，它们既存在于制作阶段，也存在于制作完成之后。玻璃制品的成形要求趁玻璃还热的时候分秒不差地把握时机——眼疾手快、速战速决。另外，完成的玻璃制品是所有手工艺品中最容易损坏的。一阵疾风便能将它打碎，无法修补。一个愿意花费数天、数周甚至数月制作一件如此脆弱的物品的艺术家，几乎可以称得上有几分英雄气概了。

玻璃工艺的一个特殊分支——**彩色玻璃(stained glass)**是一种用于窗户、灯罩和类似的透光物品的技术。彩色玻璃的制作过程是:把颜色不同的大片玻璃切成小块,然后把这些小块组合成图案。玻璃切片多用铅条接合,术语"铅条镶嵌彩色玻璃"即由此而来。在欧洲,12、13世纪是彩色玻璃的一个黄金期。在指导当时大教堂的建造的宗教哲学看来,光是一种能改造心灵的物质。新式大教堂高耸的内部空间的照明依靠的是几百扇宝石般的窗户,比如图中法国沙特尔圣母大教堂的这扇窗(**12.5**)。中央的图案是一棵散枝开叶的树,它表明了耶稣之母马利亚的高贵血统。窗户底部,《圣经》中的希伯来族长耶西正在睡觉,此树就从他的腰部长出。随着树越长越高,朱迪亚四王、马利亚、耶稣本人依次在树上就座。

玻璃一般是吹成形的,这种技术可追溯到古罗马时期。吹玻璃时,艺术家先用一根长管子的末端蘸取一部分熔化的玻璃。他或她从管子另一端向内吹气,吹出一个玻璃泡,然后趁热用多种方法对玻璃泡进行塑形或切割。戴尔·契胡利(Dale Chihuly)用几十片吹制的精致叶片组合成《波斯吊灯》(*Persian Chandelier*,**12.6**),此图显示的是它在英国著名的皇家植物园的





12.5 (左)《耶西宗谱》,西立面,沙特尔大教堂,法国。约1150—1170年。彩色玻璃

12.6 (右)戴尔·契胡利:《波斯吊灯》。2005年。238.8×299.7×284.5厘米。安装在皇家植物园,克佑区,萨里,英国,2005年5月28日—2006年1月15日

一个花房里的展示情况。契胡利应邀创作了一组作品,不仅放在花房里,也陈列在园内宽敞的庭院中。他所喜欢的有机造型和热烈色彩置身于满园来自世界各地蔚为壮观的繁茂植物之中,让人感觉既和谐又别致。

金 属

说过了最脆弱的手工艺原料,现在我们要说说最坚不可摧的材料了。在某些情况下,金属会锈蚀,但它们打不碎、砍不破,也不会腐烂。自从人类学会加工金属以来,他们用这种多功能的物质不仅制作出实用的工具,还创造了灿烂的艺术。金属的一个与众不同之处在于,无论高低贵贱,它都一视同仁——横跨河面的桥梁或手指上的贵重戒指;翻地的犁或公主头上的王冠。无论作何用途,这种物质的基本结构都是一样的,加工方法也相似。

正如第十一章讨论过的,金属可以通过加热至液态再倒入模子而成形,此法叫**铸造法**(见 11.4)。另一种古老的技术是锻造——铁匠技术。锻造就是把一大块金属在火上加热至发红,然后用锤子敲打成形。这是马蹄铁的传统制法,也是制造用于阳台和栏杆的熟铁的方法。

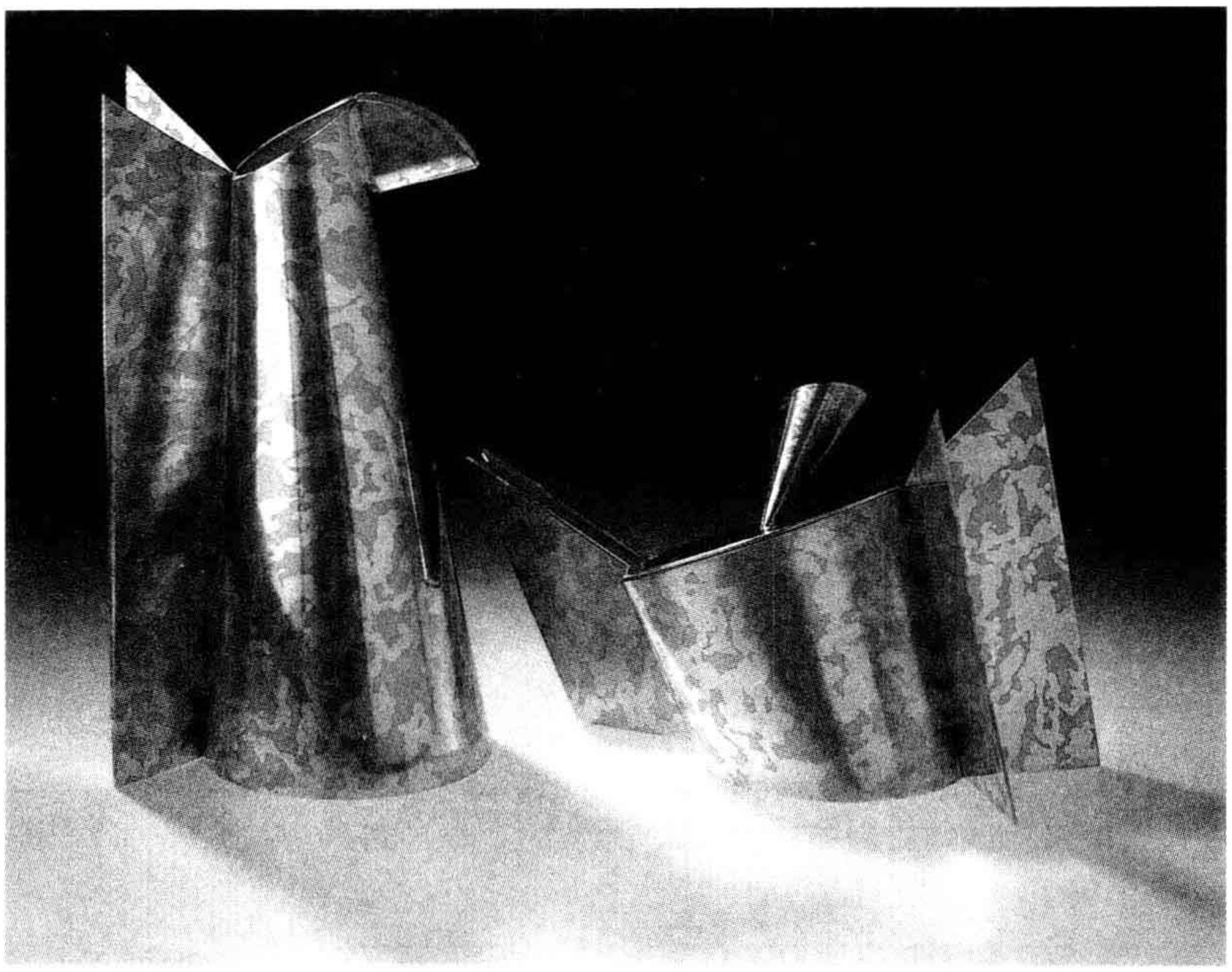
在欧洲,锻造工艺在文艺复兴时期的盔甲大师们的手中达到了无法超越的技巧高度。他们当中名气最大的有菲利波·内格罗利(Filippo Negroli),他和弟弟弗朗切斯科(Francesco)一起制作了这个用一块钢板锻造的蒙面头盔(**12.7**)。它属于一套完整的盔甲,这套盔甲是神圣罗马帝国皇帝查尔斯五世在典礼上穿的。



12.7 (左)菲利波和弗朗切斯科·内格罗利:《查尔斯五世头盔》。1545 年。钢和黄金。皇家兵器博物馆,皇宫,国家遗产理事会,马德里

12.8 (下)为苏丹纳西尔·穆罕默德·伊本·卡拉恩制作的水盆。开罗或大马士革,约 1320—1341 年。黄铜、金、银,高 22.9 厘米,直径 54 厘米。大英博物馆,伦敦





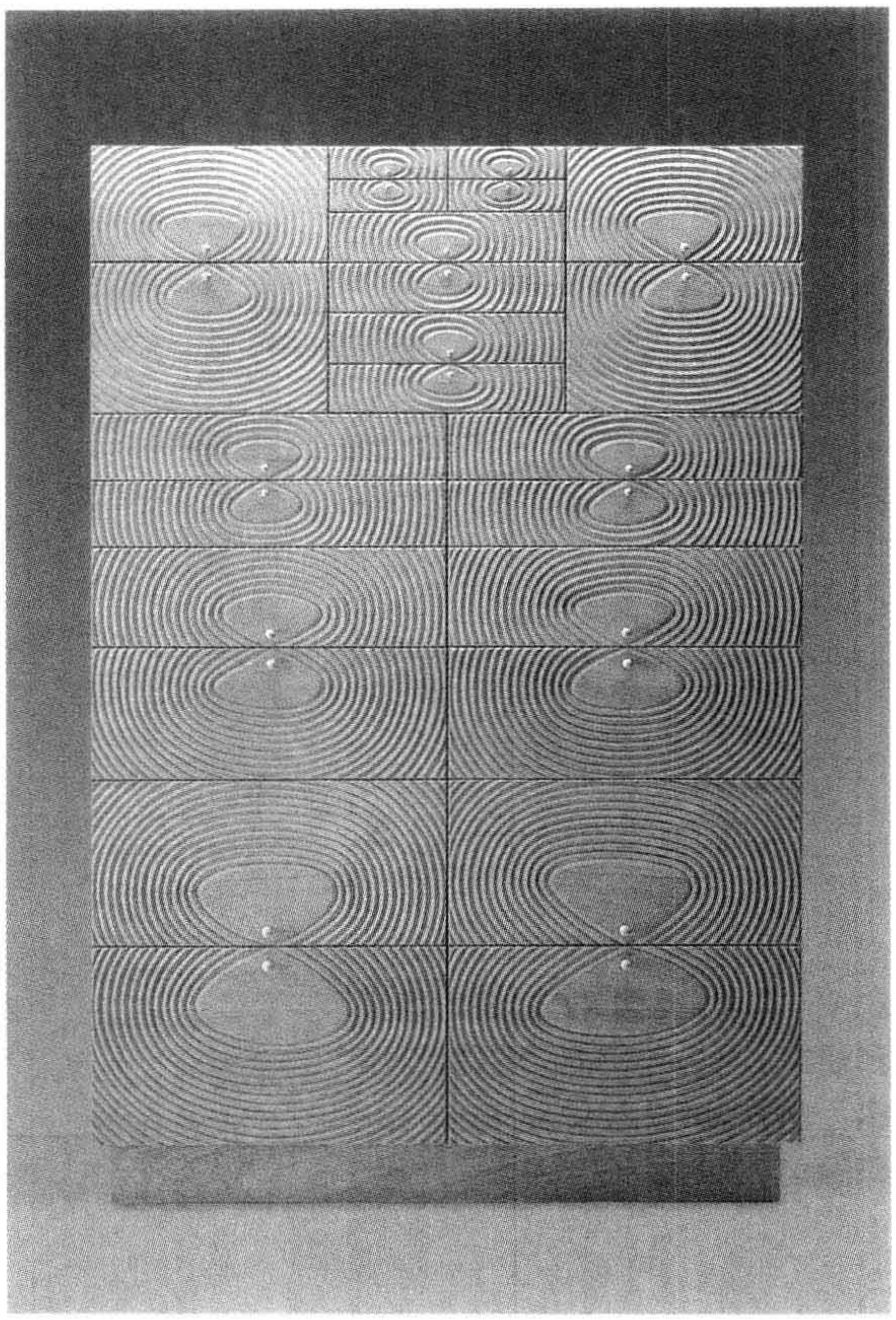
12.9 苏珊·尤因：长翅膀的奶壶和糖罐。1991 年。标准纯银、24K 镀金的银，奶壶高 18.4 厘米。让-玛丽·克里梅藏品，卢森堡

头盔饰有人物浮雕。一名土耳其战士的身躯顺着它的顶部拱起成弓形。他的双手放在背后，可能是被绑起来了，他的长胡子则像狗带一样被两位身穿古典服装的有翼神人拉向两旁。图中可以看到的这位是胜利之神，另一位是名誉之神。土耳其人的奥斯曼帝国是当时最令人生畏的异域强国，头盔所表达的意思是，查尔斯五世因战胜他们（但事实上，他最后以停战跟他们和解）而赢得声誉。从背面（即头盔内部）敲打热得发红的金属，这些形象就能凸起成浮雕，这种技术叫**凸饰（embossing）**。当浮雕造型达到该技术所能允许的最大的精细程度时，就可以让金属自然冷却，再用特制的凿子和打孔器从正面添加细部和轮廓线，这道工序叫**雕镂（chasing）**。菲利波做完所有这些活儿之后，把头盔交给弗朗切斯科进行**金属嵌饰（damascening）**，即用黄金镶嵌出复杂的图案。

文艺复兴时期的金属工匠很喜欢他们的伊斯兰同行的作品，他们的金属嵌饰技术也是从后者那里学来的。他们以伊斯兰教城市大马士革的名字来命名这种技术，而大马士革很有可能就是这个黄铜打制、有华丽的金银纹饰的 14 世纪水盆（**12.8**）的产地。它是为以埃及的开罗为首都、统治着一个大帝国的马穆鲁克王朝的一位苏丹而制的。主体装饰是一句流畅的书法铭文，铭文的内容是赞美这位苏丹。圆形纹饰内布满莲花纹，这种纹样可能是受到了进口的中国织物的启发。

当代金属艺术家苏珊·尤因（Susan Ewing）这套小巧的奶壶和糖罐（**12.9**）是对古典伊斯兰金属制品的金银双色组合的致敬之作。尤因利用薄纸板或厚纸设计创作方案，她又剪又折，又弯又粘——然后把这些手法应用于银板，做出成品（金属可以用焊料来“粘”，焊料是熔化的金属，可像胶水那样一滴一滴地使用）。迷彩般的图案是在做好的银件表面镀一层极薄的 24 克拉黄金而产生的，这种技术叫纯银镀金。





12.10 （左）赫提菲尔丝之椅。埃及，第四王朝，斯尼夫鲁在位时期，公元前2575—前2551年。木头和金叶。埃及博物馆，开罗

12.11 （右）朱迪·肯斯利·麦凯：《贝壳柜》。非洲白木。制作、雕刻，162.6×106.7×40.6厘米。蒙普里塔姆和埃姆斯惠允

木　头

木头是一种极为普及的手工艺原料，原因有两个。一个是，它比较容易加工。最简单的工具就能让它成形，而且不需要黏土、玻璃或金属所需的极高温度。第二个原因是，木头分布广泛。在地球上大多数有人居住的地区，木材资源丰富，而且容易获取。这两项品质会让木头成为完美的材料，如果不是它还存在某些缺点的话。由于其有机性，木头不是很耐久。它遇冷遇热则变形，遇水则腐，遇虫则蛀。我们必须假定，过去千百年所制的木制品只有极小的一部分保存至今。

最常见的木工产品是家具。家具基本外形的渊源惊人地久远。比方说椅子，它似乎产生于公元前2600年左右的埃及。统治者宽大厚重的宝座和平民百姓粗陋的矮凳在那之前就已出现，但有靠背和扶手并且可以携带的座椅的概念却是一个创新。这张依靠埃及干燥的沙漠气候奇迹般地保存下来的椅子（**12.10**）是已知最古老的椅子之一，它表明，从一开始，人们就对家具投注了极大的艺术上的关注。椅子腿被雕成狮腿和狮爪的样子，而狮子象征着君主的权威。镂空的扶手框内雕有纸草花束，这是下（北）埃及的象征。

古埃及皇家工场里的家具工通常会用贵重材料如黄金来包裹他们的产品。在其他地方，人们已认识到了木料本身固有的美。木头天生具有异常丰富的色彩，从发亮的黑色到淡淡的卡其色。当代雕塑家、家具师朱迪·肯斯利·麦凯（Judy Kensley McKie）制作图中这个全是抽屉的柜子（**12.11**）时用的是非洲白木，这种生长在非洲的树产出的木料颜色淡而微黄，纹理细腻。在麦凯朴素、雅致的设计中，层层叠叠的刻槽环绕着每个抽屉的球形小把手，好似扔进湖

中的鹅卵石激起的涟漪，一圈圈向外荡开。我们还可以把这些把手看作张开的贝壳里的珍珠,这个形象正与麦凯为她的作品所起的名字吻合。

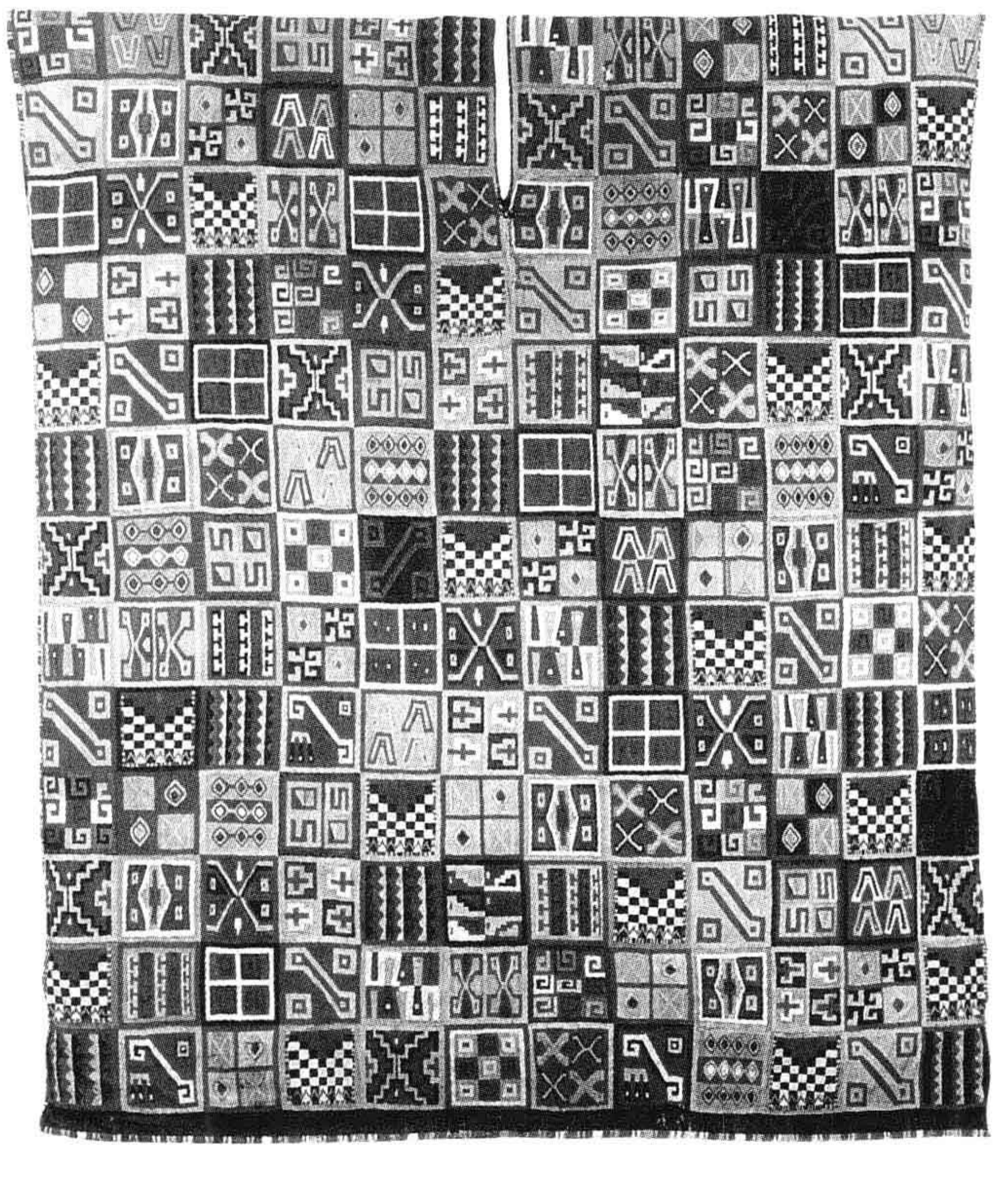
纤　维

纤维产品的设计有丰富多样的可能性。我们所说的纤维指的是细股的植物性或动物性物质(棉、麻、毛、丝)或者对应的现代人造物。与木头一样,纤维分布广泛,很容易腐烂,但纤维的成形方式却是这种柔韧的物质所特有的。

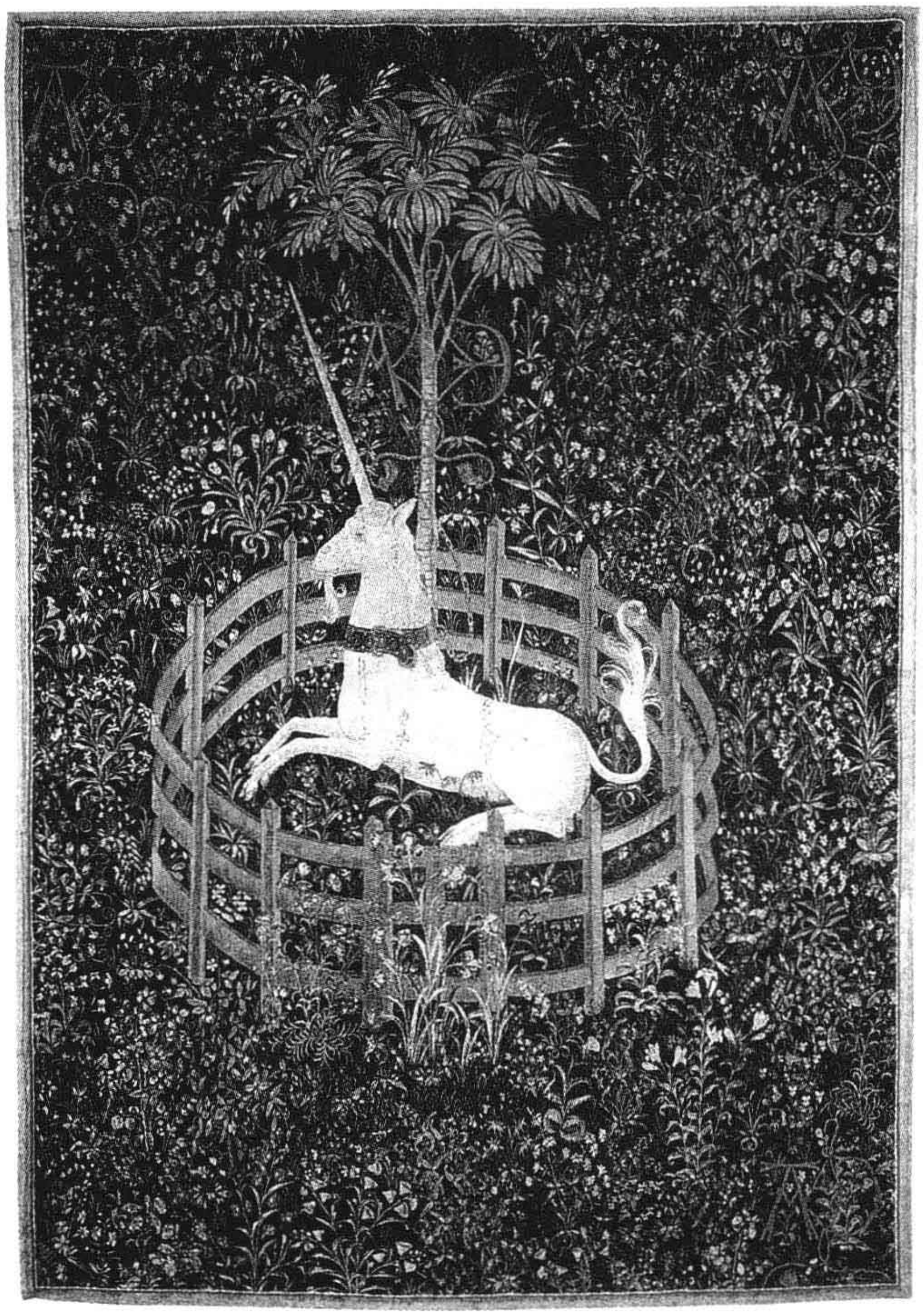
千百年来，最常见的纤维加工方法一直是编织。编织就是让两组差不多的纤维垂直交叉,然后一上一下地把一组纤维穿过另一组,让两者交织起来,这通常是在织机上进行的。其中一组纤维须保持紧绷,它叫经纱。另一组叫纬纱,它被织进经纱,制成织物。几乎所有的纺织品,包括衣料,都是通过这种方法的某种变化形式生产出来的。

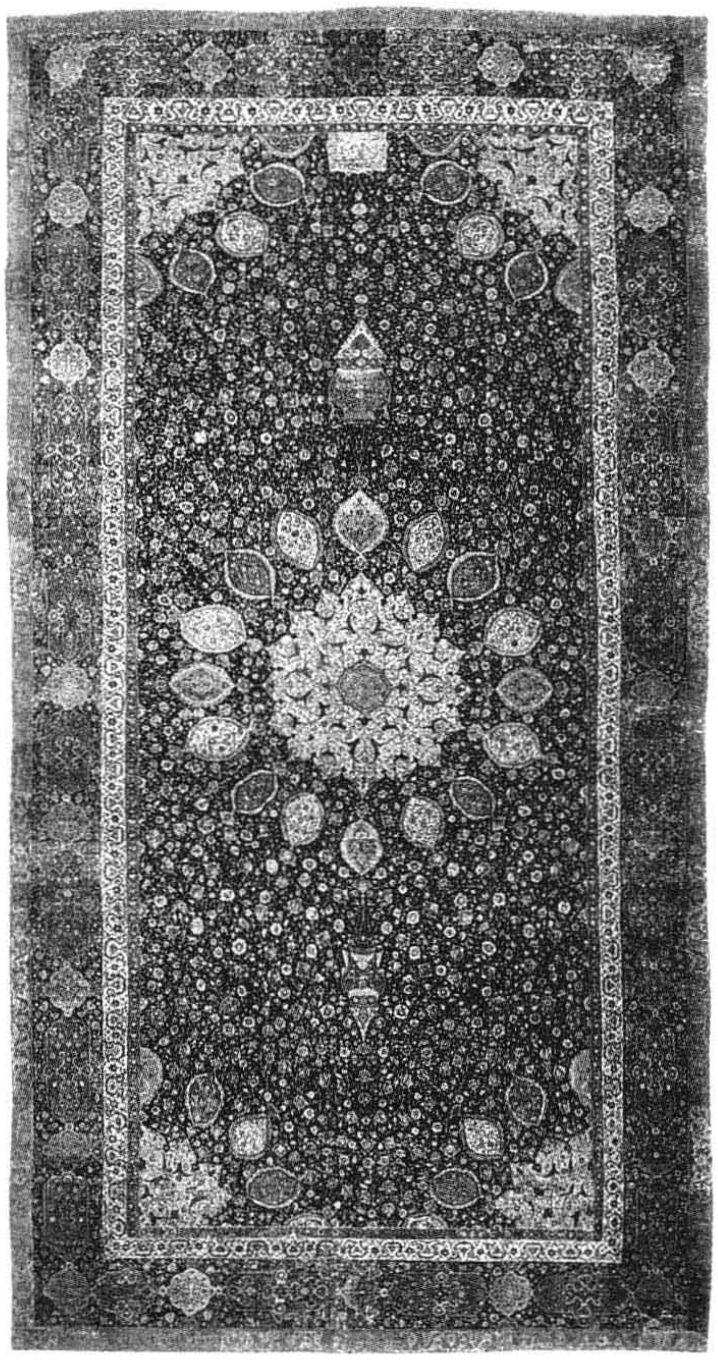
15 世纪兴盛于秘鲁山区的古印加文明赋予纺织品极高的地位，甚至把精美的布料当作供品披在金银神像上。织物也是公认的赋税支付手段,因为它们被认为是一种财富。一看到印加束腰外衣上标准化的图案和颜色能直接表明穿着者的族群特点和社会地位。图中这件织于 1500 年左右的迷人御袍(**12.12**)简直称得上是这类图案的大汇总,但学者们还没能把它们完全识别出来。比方说,黑白方格图案代表的是微缩的印加军服。国王穿着这样的外衣,就是直观地宣告了自己对整个印加社会的统治。

挂毯(tapestry)是一个特殊的编织类型,在其中,织工自由地穿插纬纱,使织物正面形



12.12　束腰外衣,出自秘鲁。印加,约 1500 年。羊毛和棉花,91.1×76.2 厘米。敦巴顿橡树园研究图书馆及馆藏库,华盛顿





12.13 （左）《被囚的独角兽》，出自《猎捕独角兽》。尼德兰南部，1475—1500 年。羊毛、丝绸和金银线，360×251.5 厘米。大都会艺术馆，纽约

12.14 （右）阿尔达比勒地毯。波斯（大不里士？）。1539—1540 年。羊绒为面、天然色经纱为底，长 1050.9 厘米。维多利亚和艾伯特博物馆，伦敦

成图案或花纹。多数情况下，纬纱有几种颜色，织工用起颜色不同的纱线来，可以像画家用颜料在画布上作画一样灵活。在欧洲，14 世纪末直到 17 世纪是挂毯编织的一个黄金期。对于买得起的人而言，挂毯是一种艺术精品。那个时候，欧洲的城堡和豪宅里挂的不是我们现在所认为的绘画，而是编织精细的织物，上面常有跟绘画相似的复杂图像。

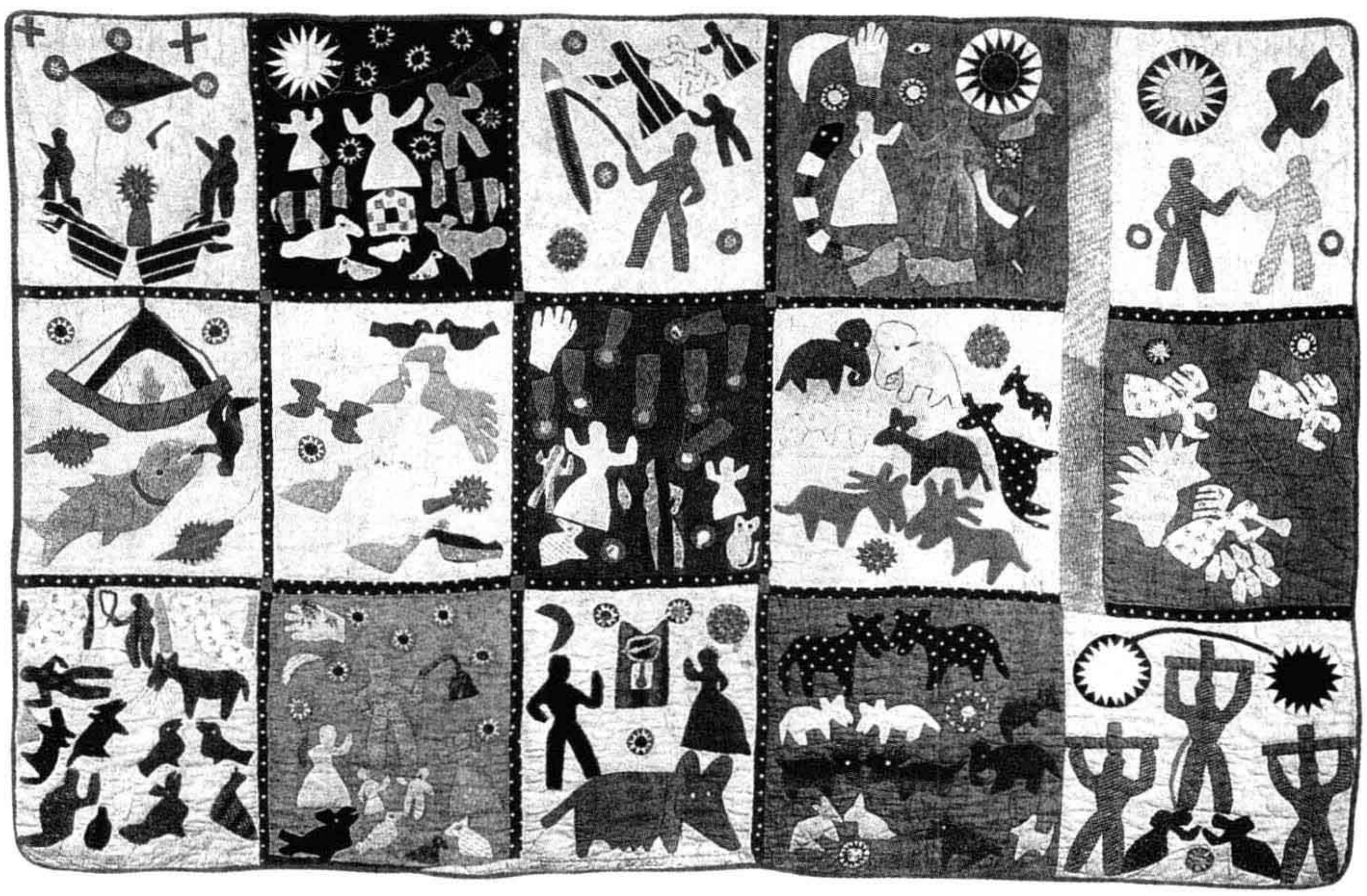
这些作品中最著名、最为人称道的一件是《猎捕独角兽》（*The Hunt of the Unicorn*），这是一套以一个流行的中世纪故事为题材的挂毯，共有七块。根据传说，独角兽这种跑得很快的独角野兽只有处女才能驯服。这个系列中时间较早的作品表现的是一群人捕捉独角兽的情景。当它把头靠在一个处女的大腿上时，人们擒获并杀死了它，然后把它带回城堡。最后一块挂毯《被囚的独角兽》（*The Unicorn in Captivity*，**12.13**）中，独角兽不可思议地活着，而且似乎还对关它的木围栏感到满意。中世纪的欧洲艺术和故事常常将神话和宗教主题混在一起，《猎捕独角兽》就提供了一个极好的例子。它对独角兽传说作如此的演绎，是想要与

基督受难的故事相对应:基督为圣母所生,并由此获得人性,他后来被杀,又死而复生。但最后一块挂毯传达出了另一层意思:被囚的独角兽周围丰茂的植物让人联想到爱情和丰产,这表明,这些挂毯是为庆祝一场婚礼而织的。那么,独角兽也象征着一个愉快地被爱欲俘虏的恋人。

与此相反,伊斯兰文明中从来就没有过挂毯,而是把大量的审美注意力集中在了地毯上。在最著名的伊斯兰织物中,有一对巨幅地毯,它们被称为阿尔达比勒地毯,图中的这块(**12.14**)收藏在伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆。与大多数伊斯兰地毯一样,它们的制法也是将一束束羊毛打结固定到编织的底布上。这个工作既繁琐又费时:藏于伦敦的那块阿尔达比勒地毯每平方英寸有 300 多个结,总共则有超过 1200 万个结!

最显眼的图案是中央那个有 16 朵呈辐射状分布的吊坠纹的团花,它看起来就像光芒四射的太阳。从团花还延伸出一大一小两盏庙灯。团花的四等份分别出现在地毯的四角。这些元素仿佛漂浮在一个花卉纹密布的深蓝底子上,这让地毯变成了一个非写实的花园(我们用类似的修辞手法,将春日的原野形容成"铺上了鲜花地毯")。在伊斯兰教中,天堂被想象成一个花园,这类缀满花朵图案的地毯就是在以一种华丽、通俗的方式提醒人们,这个理想世界将要到来。

在美国,绗缝是最大众化的纺织工艺之一。绗缝具有强烈的社会性,因为它常为妇女们提供定期夜间聚会的机会,她们在一起缝缝补补、讲故事、分享人生。绗缝也跟非裔美国居民有特殊的关系,因为现在还保存着 19 世纪时由奴隶和曾经的奴隶制作的相关作品。这些作品中最有名的一件是哈丽雅特·鲍尔斯(Harriet Powers)的《圣经被子》(*Bible Quilt*, **12.15**)。与多数被子不同的是,它不是集体合作的成果,而是反映了鲍尔斯本人独特的艺术想象。她采用的是一种叫贴花的技法,即剪下小块的彩色布片,把它们缝到底布上,组成图案。她用此法拼贴出一系列图画,它们取材于《圣经》和本地传说中被认为表现了上帝在世间的劳作的故事。比方说,正中央的画面描绘的是 1833 年 11 月佐治亚上空的一场有记录的流星雨。鲍尔



12.15　哈丽雅特·鲍尔斯:《圣经被子》。约 1898 年。拼缀、贴花和印花棉布,有单色纱和金银丝绣花;174.9×267 厘米。蒙波士顿美术馆惠允

斯后来解释道，在上帝出手阻止星星的坠落之前，它一直被说成是世界末日的标志。左边的两个方格描绘的则是《圣经》所述的约拿被大鱼吞食的故事。

玉和漆

玉和漆作为手工艺原料的历史十分悠久，但不是在西方。玉是对两种矿物的通称：软玉和硬玉。这两种拥有从白色到深浅不一的褐色和绿色等多种颜色的石头主要存在于东亚、中亚和中美洲。尽管基本结构不同，但它们都有极高的硬度、冰冷的触感和迷人的晶莹剔透之美，正是这些特质让玉得到了那些有幸享用它的文明的青睐。

古奥尔梅克人对青玉情有独钟，我们已在第二章里见过他们的一尊萨满玉雕像（见2.37）。他们把青玉的颜色与植物，尤其是他们最重要的农作物——玉米联系起来，又把它的透明与农业收成所依赖的雨水相联。在中国，各种颜色的玉受重视并用于雕刻的历史大概已有6000年。在中国早期的宗教中，这种石头被认为拥有神秘的力量。

璧是最古老的中国玉器之一，它是一种中间有孔的扁平圆板。年代远在公元前第三千年的新石器时期墓葬中就已发现了这种璧。在新石器时期的人们看来，它的形状显然含有一种明确的仪式意味，但到几千年后图中这块璧（**12.16**）雕造的时候，这种原始的意义已被遗忘很久了。相反，这块璧的形状会让有眼力的藏家想到中华文明的漫长历史和绵延不绝。新石器时期的璧朴素无饰，而此璧则刻满龙纹。这些龙的古朴风格也能把人带回到中国久远的过去。



12.16 龙纹璧。中国，约1550—1644年。玉，高19.7厘米。洛杉矶县立艺术馆



12.17　赤冢自得：名为《舞鹤》的墨砚盒。1921 年。漆、黄金和珍珠母，木胎；22.2×25.4×5.4 厘米。国立现代艺术博物馆，京都

漆是东亚特有的一种材料，因为它是用一种原本只生长在中国的树的汁液制成的。这种汁液经过采集、净化、染色，被薄薄地刷在木头上，硬化成光滑似玻璃的覆盖层。这种技术需要极大的耐心，因为一层坚实的蒙皮需要刷多达 30 道漆，而且每一道都必须干透，才能刷下一道。中国古代的工匠用漆制作托盘、碗、储藏罐及其他轻巧精致但防水密封的器具。中国的漆器与其他奢侈品一道，通过"丝绸之路"这条漫长的陆上贸易路线出口到国外，它受喜爱的范围远至罗马帝国。

漆器工艺和出产这种汁液的树的培育技术很早就从中国传到了朝鲜和日本。日本漆艺家赤冢自得（Jitoku Akazuka）制作的这个墨砚盒（**12.17**）是 20 世纪漆器的一个实例。黑色的漆面是在薄薄的木胎上刷出来的，它的纹理设计巧妙，好似流水。珠母镶嵌并撒以金粉的鹤在漆浪上方优雅地盘旋。作为一种象征长寿的瑞禽，鹤是东亚的一个流行的装饰母题。

模糊边界：艺术家与手工艺

当得知列奥纳多·达·芬奇除了画画，还为考究的戏剧演出设计过服装和布景时，大多数人都会感到惊讶。文艺复兴时期的另一位艺术家拉斐尔曾画过挂毯图样。在 20 世纪，毕加索做过陶器设计和装饰，雕塑家亚历山大·考尔德制作过首饰，马蒂斯则设计过彩色玻璃窗和地毯。

艺术家们常常追求在手工艺品上施展自己在视觉表达和组织方面的才华。不过，从 20 世纪 60 年代起，一些艺术家也开始把手工艺材料和技术引入艺术。这股潮流的发起者是陶工，对此，我们或许不应感到意外。毕竟，长期以来，黏土一直过着双重生活，既用于雕塑，也用于制陶。在《无名塔罐》（*Untitled Stack Pot*，**12.18**）等作品中，彼得·沃尔克斯（Peter Voulkos）探索了艺术与手工艺之间的边界地带。《无名塔罐》的基本造型显然承自传统的拉坯陶



12.18 彼得·沃尔克斯:《无名塔罐》。1964 年。粗陶,部分上釉;高 76.2 厘米。底特律艺术学院

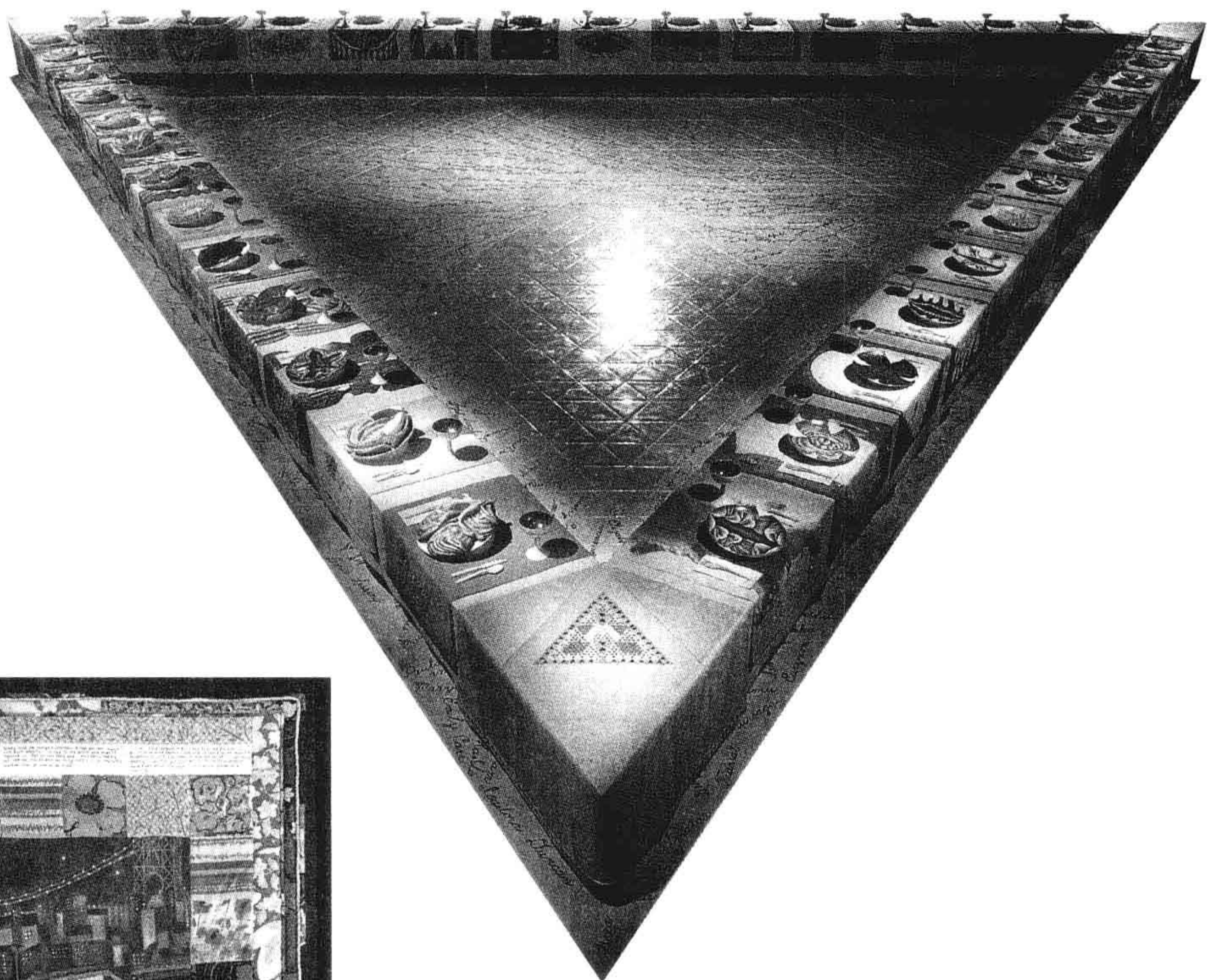
罐——一种手工艺品。但它的一侧开了一条很深的裂缝,这马上让我们打消了此物具有实用性的念头。相反,沃尔克斯要求我们把它当作意义的载体、当作艺术来看。存在某种肉体或心理暴力的感觉会促使我们将《无名塔罐》与玛格达莱娜·阿巴卡诺维奇的无头人像(见 11.23)放在一起比较。把这个罐子理解成人体的象征,也会让我们想起把人体抽象化、使之与天然岩层相协调的亨利·摩尔的雕塑(11.22)。换句话说,我们发现,无疑可以用谈论艺术的那种方式来谈论这个罐子。

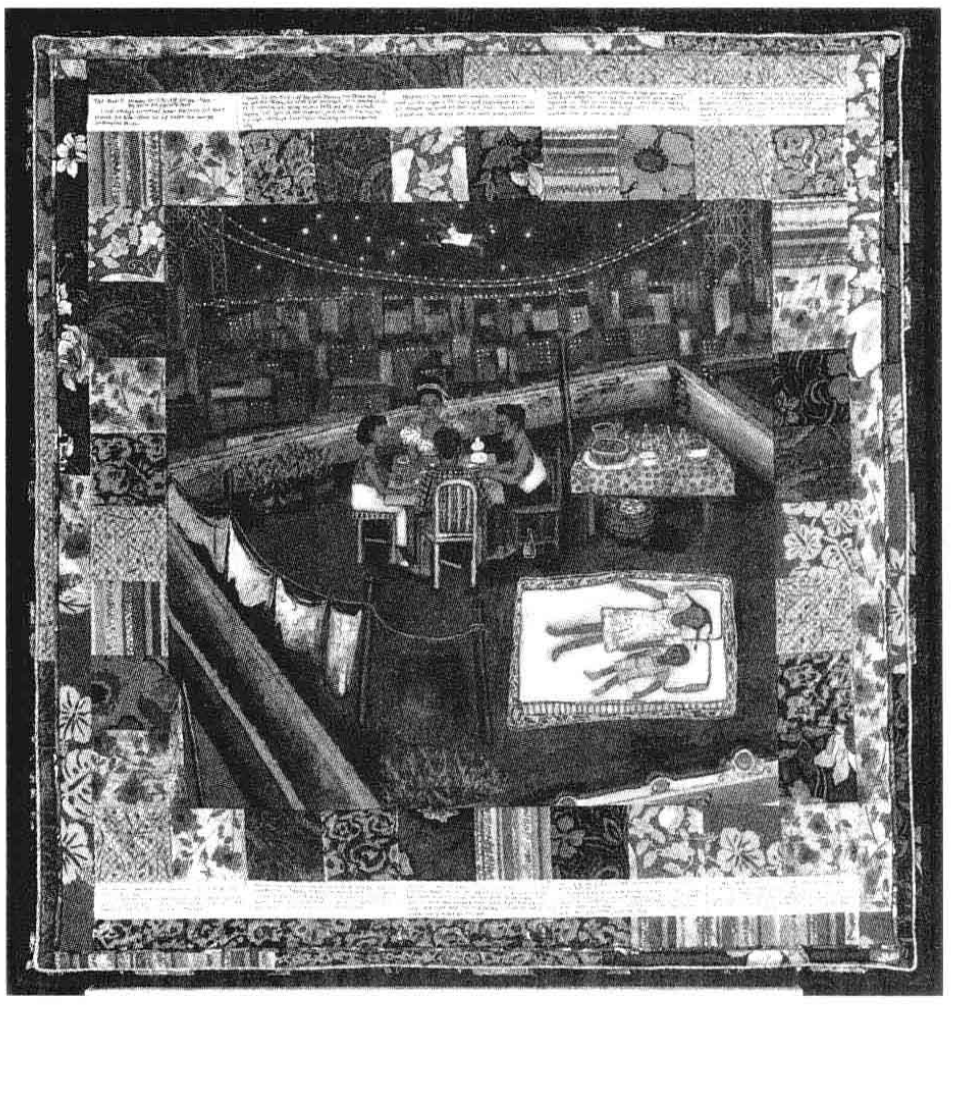
20 世纪 70 年代的第一个女权运动浪潮引发了更广泛、更深刻的关于艺术与手工艺范畴的再思考。被一边倒地支持男性艺术家的画廊和博物馆体制以及女性艺术家在其中几乎毫无地位的权威的艺术史叙事激怒的早期女权主义艺术家试图创造一种专门的女性艺术,一种植根于妇女的生物学、心理、社会和历史体验的艺术。

朱迪·芝加哥(Judy Chicago)的《宴会》(*The Dinner Party*, **12.19**)兴许是这个时期最重要、影响最大的作品了。这件合作作品是在数百名妇女和几个男人的协助之下完成的。一张三角形桌子的边上摆放着 39 套餐具,每一套都是为纪念一位有影响的女性而设置的,如埃及统治者哈特舍普苏特(Hatshepsut)和小说家弗吉尼亚·伍尔夫。瓷砖地板上还写着另外 999 名重要女性的名字。通过对制陶、编织、织锦绣、刺绣等手工技艺的运用,芝加哥要求给予长久以来被视为"女红"的职业以艺术上的平等地位。由于足不出户,历史上绝大多数妇女只能通过

这些途径——包括摆放和布置餐桌——来表达自我，而《宴会》对这些途径表示了敬意。三角形每一条边上的13个餐位是有意要再现列奥纳多·达·芬奇的《最后的晚餐》(见4.45)中的座位安排，而《最后的晚餐》是西方艺术史上最重要的作品之一，描绘的是一个参加者全部为男性的聚会。

费丝·林戈尔德(Faith Ringgold)是另一位在作品中表现历史上手工艺在妇女生活中的作用的艺术家，其《沥青海滩》(*Tar Beach*, **12.20**)画在画布上，周围包着一道拼缝的布边。作品名是一句城市俚语，指的是一种铺有沥青的平屋顶，它可以成为公寓住户们的一个多用途场地——聚会、户外用餐、露天晾晒衣物、晒太阳或夏天在屋外睡觉。包边上写的字描述了一段关于在晚上不可思议地飞到屋顶上空的童年记忆："你所需要的只是去某个你无论如何都到不了的地方，你所知道的下一件事就是你正翱翔在星空之中。"林戈尔德借用哈丽雅特·鲍尔





12.19　(上)朱迪·芝加哥：《宴会》。1979年。混合材料，每边长1440厘米。布鲁克林艺术馆

12.20　(左)费丝·林戈尔德：《沥青海滩》。1988年。布上丙烯，扎染布和拼布，188×175.3厘米。所罗门·R. 古根海姆博物馆，纽约

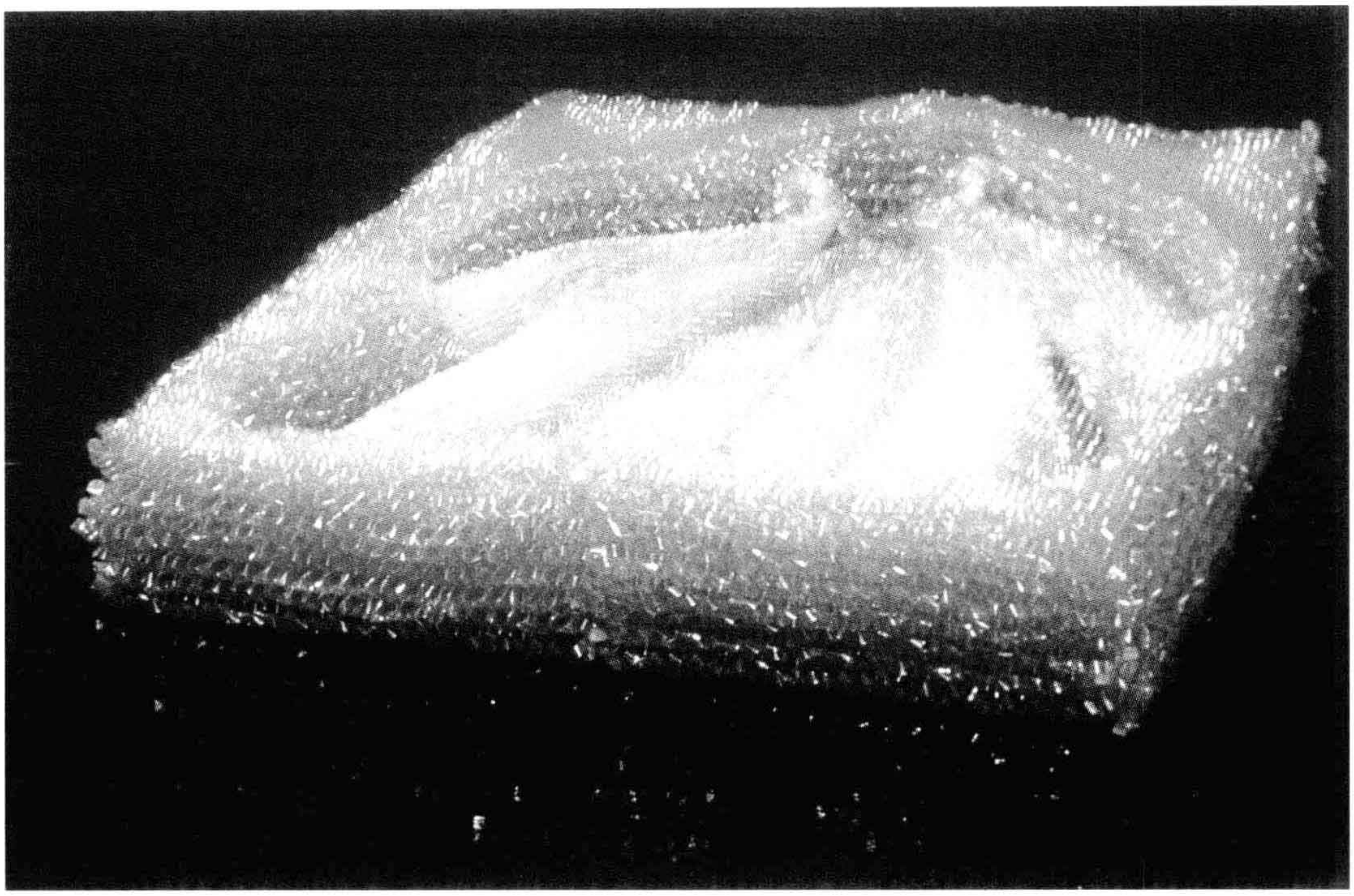
斯的《圣经被子》(见 12.15)等布艺作品的传统，是为了把她本人在市中心贫民区度过的童年与更广泛的非裔美国人的集体体验联系起来。

织物也是阿纳祖伊(El Anatsui)的大型金属雕塑作品《莎莎》(*Sasa*，**12.21**)的灵感来源。图中挂在户外的灌木丛上的《莎莎》也在博物馆里展示过，在那里，它像瀑布一样从天花板垂到地上。在《莎莎》的用料和结构式样上，出生于加纳的阿纳祖伊都对我们关于雕塑和织物的传统理解提出了挑战。可以披挂的雕塑？金属做的织物？《莎莎》是由压扁后用铜线缝在一起的瓶盖和小个的食品罐头如沙丁鱼罐头制成的。它将输入非洲的物资，即从富裕地区流向这个贫穷大陆的商品加以回收利用。视觉效果富丽堂皇的《莎莎》采用了非洲皇家织物如肯特布(见 1.7)的传统技术。肯特布也是一种回收艺术，因为它最早是用从中国进口的丝绸做成的。非洲织工耐心地把丝绸的线抽出来，再用这些线重新编织出表现他们自身文化的图案。阿纳祖伊用《莎莎》变出了更加惊人的魔术：他化腐朽为神奇，用贫贱之物制造出富有的感觉。

在奥利弗·赫林 (Oliver Herring)《献给艾西尔·艾克尔伯格的一朵花》(*A Flower for Ethyl*



12.21 阿纳祖伊：《莎莎》。2004 年。铝线和铜线，630×840.1 厘米。国立现代艺术博物馆，乔治·蓬皮杜中心，巴黎。蒙伦敦十月画廊惠允



12.22　奥利弗·赫林：《城堡》，出自《献给艾西尔·艾克尔伯格的一朵花》。1994年。针织透明聚酯薄膜，22.9×119.4×165.1 厘米。蒙纽约马克斯·普罗泰奇画廊惠允

Eichelberger）系列中的《城堡》（*Castle*，**12.22**）里，另一种微贱的材料也有了高贵的用途。艾西尔·艾克尔伯格是一位在患上艾滋病、行将离世之时自杀身亡的表演艺术家的艺名。不久，在1991年，赫林开始了一个长期的纪念项目，即用聚酯薄膜——一种没有"艺术血统"的轻薄而有光泽的塑胶材料——编织多件外衣。针织是一种传统的女红，赫林特意选择用这种手艺来向艾克尔伯格无性别差异的舞台形象致敬。单调而重复的针织还是一种时间的记录方式。看着这件闪闪发亮、散发着近乎幽灵一般的气息的大衣，我们感觉到了时间的缓慢流逝，生者为逝者悲痛的每一分钟、每一小时、每一星期都在一针针、一行行中悄悄溜走。敞开的大衣和摊放它的床铺都指向那个已不存在的人，她的身体再也不会穿进这大衣，再也不会在这床上休息。

赫林本可以用大理石雕刻或用青铜铸造他的纪念物，但普通、日常的材料和手工艺平添了一层辛酸之感，而这是那些更贵重、更耐久的材料所无法提供的。与《城堡》一样，大部分新近用手工艺材料创作的艺术品表达的内容都关乎私人或带有深刻的个人色彩，提醒着我们，虽然常有为有钱有势者制作的奢华富丽的手工艺品，但手工艺的根却在日常生活之中。

第 13 章

建 筑

ARCHITECTURE

建筑满足的是人类的一个基本的共同需要:栖身之处。保护和安全的标准象征不是墙,不是可以坐的椅子或可以躺的床,而是屋顶。我们都听过这样的说法:"我有瓦遮头。"但我们很少会听到人们说:"我很好,因为我四周有墙。"当然,从纯实用的角度来说,屋顶确实能够抵御最恶劣的雨雪天气;在温暖的气候中,屋顶足以让人保持干爽舒适。屋顶似乎已成为建筑本质的象征。

建筑比其他任何艺术都更需要结构上的稳定。我们每个人天天进出于各种建筑物——住宅、学校、办公楼、商店、教堂、公共汽车站、银行和电影院——我们理所当然地认为它们不会倒塌并砸中我们,而且一般也不会去考虑这种可能性。它们之不倒是其工程质量的证明;如果一座建筑物是稳固的,那么它就是忠实地遵守了作为其形式基础的那一种结构体系的原则。

建筑中的结构体系

所有的建筑都须与地心引力对抗。从原始时代起,建筑师们就一直要对付这样一个挑战:为空间盖顶,立起竖直的墙,保持整个架构的稳固。他们的解决办法取决于他们所能获得的材料,因为正如我们将会注意到的,某些材料比另一些更适合某一种结构体系。结构体系有两个基本系列:壳体体系和骨架-皮层体系。

在壳体体系中,一种建筑材料同时具备两种用途:结构支撑和包覆(外层覆盖)。砖、石或土坯建筑就属于这一类,更古老(19 世纪以前)的重木料建筑也是如此,其最明显的例子是小木屋。建材构成墙和顶,标明内外界线,形成清晰的外表面。壳体体系一直流行到 19 世纪,随后开始失宠。不过,今天坚固的铸造材料,包括多种塑料的发展使人们对壳体体系产生了新的兴趣。

骨架-皮层体系可以比作人体,人体有一副坚硬的骨骼支撑着它的基本结构,还有一层更为脆弱的皮肤作为外壳。我们可以在现代的摩天大楼里发现它:支撑结构的钢架(骨架)和玻璃或其他轻型材料外壳(皮层)。今天的大多数房屋——至少是在美国——在建造时都会用到以钉子钉合的木桁架,并以轻质木板、木瓦、铝板等为顶。骨架-皮层结构在很大程度上

是工业革命的产物；直到19世纪中叶，用于造房梁的钢和金属钉子的产量才达到实用的水平。

在任何结构体系中都必须考虑的两个因素是重量和抗拉强度。墙必须支撑屋顶的重量，较下的楼层必须支撑较上的楼层的重量。换言之，建筑的全部重量必须通过某种方法安全地传导至地面。把自己的身体想象成建筑的一部分，您就能理解了。假设您直挺挺地平躺着。您将被高高地举至空中，变成一个"屋顶"。您先是被四个人抬起：一人抬肩膀，一人抬臀部，一人抓着您伸过头顶的双臂，还有一人抓脚。由于您的重量已通过四个直立的人传递到地面，您就能较为轻松地保持水平状态。第二次，您将被两个人抬起，一人抬肩膀，另一人抬脚。您的大部分重量集中在没有支撑的身体中心，所以您的身体最终将从中间沉下去并跌落到地上。接下来，您被一个人抬起，他会撑住您后背的中央。您身体两头的重量都无处可去，也就是没有任何中介将其传导到地面，因此您的头和脚都会往下垂。

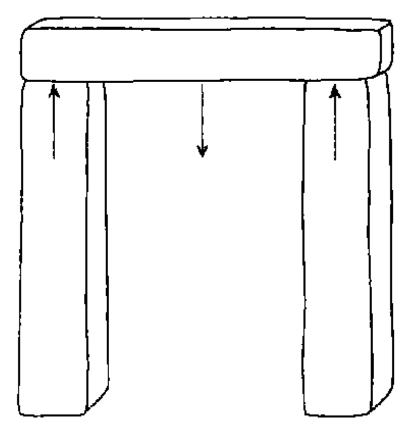
抗拉强度（tensile strength）用于建筑时，指的是材料在来自下方的支撑力最小的情况下横跨水平距离的能力。回到那个人体的比喻，想象一下，您不是血肉之躯，而是有一个坚固的塑料或金属身体。不管您是以何种方式被举到空中的，您都能保持硬挺和水平，因为您具有很高的抗拉强度。

牢记这些印象，您就会发现，理解起后面我们将要考察的各种结构体系来会更容易。这里对它们的介绍大体按照它们出现的年代顺序。正如前面提过的，19世纪以前的都属于壳体体系。

承重结构

承重结构的另一个说法是"堆叠"。这是最简单的造房方法，适合砖、石、土坯、冰块和某些现代材料。从本质上说，建筑工人是一层一层把墙垒起来的，从最厚的底部开始，墙越往上越薄，到了最高点附近，通常会向内收缩。随后就可以用多半由茅草或木头制成的轻质屋顶将其整个盖住。这种结构是稳定的，因为它的最大重量集中在底部，而且重量随着墙的增高而逐渐减少。

承重建筑的墙上往往没有什么开口，即便有，也是很小的，因为这种建造方法很难顾及空处，如窗洞上方材料的支撑问题。但如果认为这类基本的方法得出的一定是初级的结果，那就错了。马里杰内的主麻清真大寺（**13.1**）就是一个用简单的技术和材料建造大型建筑的精彩例子。这座清真寺气势雄伟的墙是用**土坯**（**adobe**，晒干的砖）构筑的，表面涂有灰泥，给人柔韧的、雕塑般的感觉。这张照片清楚地显示了墙体由于施工技术而产生的平缓倾斜，以及为里面被屋顶盖住的祷告厅提供照明的窗户之小。工人们每隔几年就要搭起脚手架，修补清真寺光滑的灰泥涂层，那些外凸木杆的作用就是固定脚手架。



柱楣结构

柱楣结构

柱楣结构是继堆叠之后最为基础的建筑方法了，其基本构成是两个或两个以上的直立构件（柱）以及它们所支撑的一根横杆（楣或梁）。这种组合可以

无限扩展，所以会存在一溜垂直立柱支撑着一根非常长的横梁的多个临界点，将其重量传至地面的情况。柱楣结构用得最多的材料是石头和木头。这些材料都不具备高抗拉强度，如果强行让它们横跨一段长距离，它们就会弯曲、垮塌，所以建筑师必须让承重柱按窄间距排列。

至少有 4000 年的时间，柱楣结构一直是建筑师们最喜欢用的一种抬高房顶、留出开阔的下部空间的方法。古埃及阿蒙-穆特-孔苏神庙中的一处残垣断壁(**13.2**)证明了石柱楣结构的宏伟和局限。柱身被雕成成束的花茎、柱头为程式化的纸草花苞的石柱支撑着一排排沉重的石梁，每一根梁都横跨两根柱子。石梁原来可能还支撑着木制的顶梁和屋顶。因为石材的抗拉强度不高，所以支柱必须排列紧密。这样，这个以柱楣结构建造的大厅的内部几乎变成了一片柱林。我们称这样的空间为**多柱(hypostyle)**厅，这个名称源自希腊语"柱子之下"。古埃及人把多柱厅与创世时的原始沼泽联系在一起，根据埃及宗教，这片沼泽是宇宙之初升起的第一块干燥陆地。为了表明这一联系，他们把柱子设计成生长在尼罗河湿地里的植物经过程式化以后的样子。四面有承重墙、墙上很高的位置开有小窗的埃及神庙多柱厅是一个昏暗而神秘的所在。

在古希腊，柱楣建筑尤其是神庙的设计在某些方面标准化了。希腊建筑师按大致的先后顺序开发出三大建筑样式并将其体系化，我们称之为希腊**柱式(order)**。每一种样式最具特色之处就是柱子的造型(**13.3**)。**多利安(Doric)**样式在公元前 7 世纪就已被采用。多利安式立柱没有柱础，也就是说，没有任何东西将它与下面的地板隔开；其**柱头**——即柱子最高的部分，位于柱身与屋顶或横楣之间——由一块没有装饰的石板及其下面的圆石共同组成。兴起于公元前 6 世纪的**爱奥尼亚(Ionic)**样式逐渐取代了多利安样式。爱奥尼亚式立柱有阶梯形



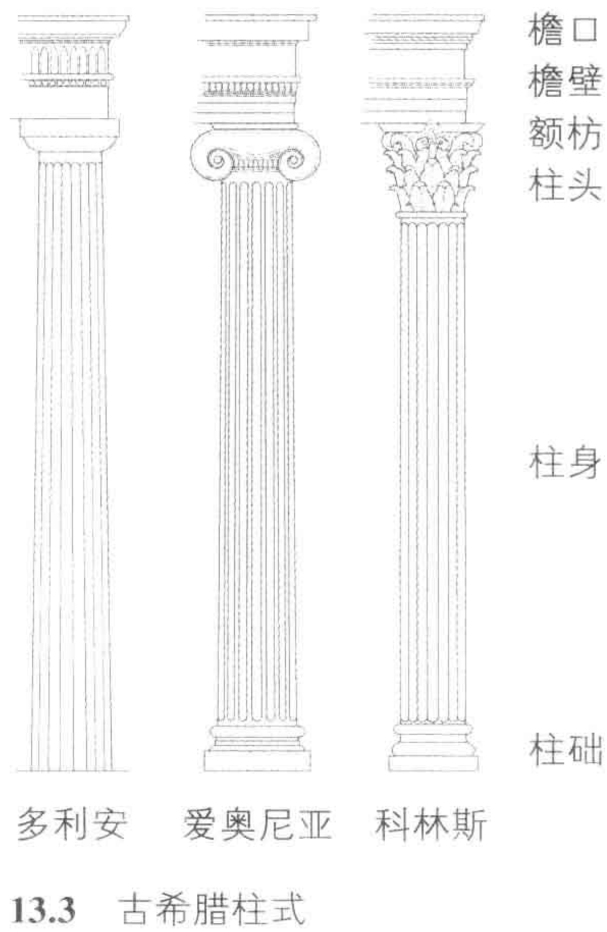
13.1 主麻清真大寺，杰内，马里。1907 年按 13 世纪原建筑风格重建



13.2 从阿蒙–穆特–孔苏神庙庭院中看到的多柱厅，卢克索。始于公元前约1390年。柱高900厘米。照片由维姆·斯万拍摄。图书馆，格蒂研究协会，洛杉矶，维姆·斯万摄影收藏，96.P.21

柱础和雕花柱头，柱头的造型是一对优美的螺旋饰。出现于公元前4世纪的**科林斯**(**Corinthian**)样式更复杂，其柱础更加精细，柱头被雕刻成一束莨苕叶纹。

名气最大、影响最深远的希腊建筑作品毫无疑问是我们将在第十四章中讨论的多利安式的帕特农神庙(见14.26)。在这里，我们要欣赏的是比它小的胜利女神庙(**13.4**)，这座神庙同样坐落在雅典的山顶遗址——卫城中，就在帕特农神庙的附近。它的柱子有阶梯形柱础，柱头有螺旋饰，表明这是一座爱奥尼亚式神庙。这些柱子所支撑的结构的残存部分经过这幅线描图（**13.5**）的复原，显示出希腊建筑的其他重要元素。埃及朴素的石横楣在这里变成了一种名为**檐部**(**entablature**)的复合结构。檐部由三个基本要素构成。直接架在柱子上的素净无饰的条状横楣是**额枋**(**architrave**)。额枋上面的部分是**檐壁**(**frieze**)，这里的檐壁有浮雕装饰。檐壁之上有一

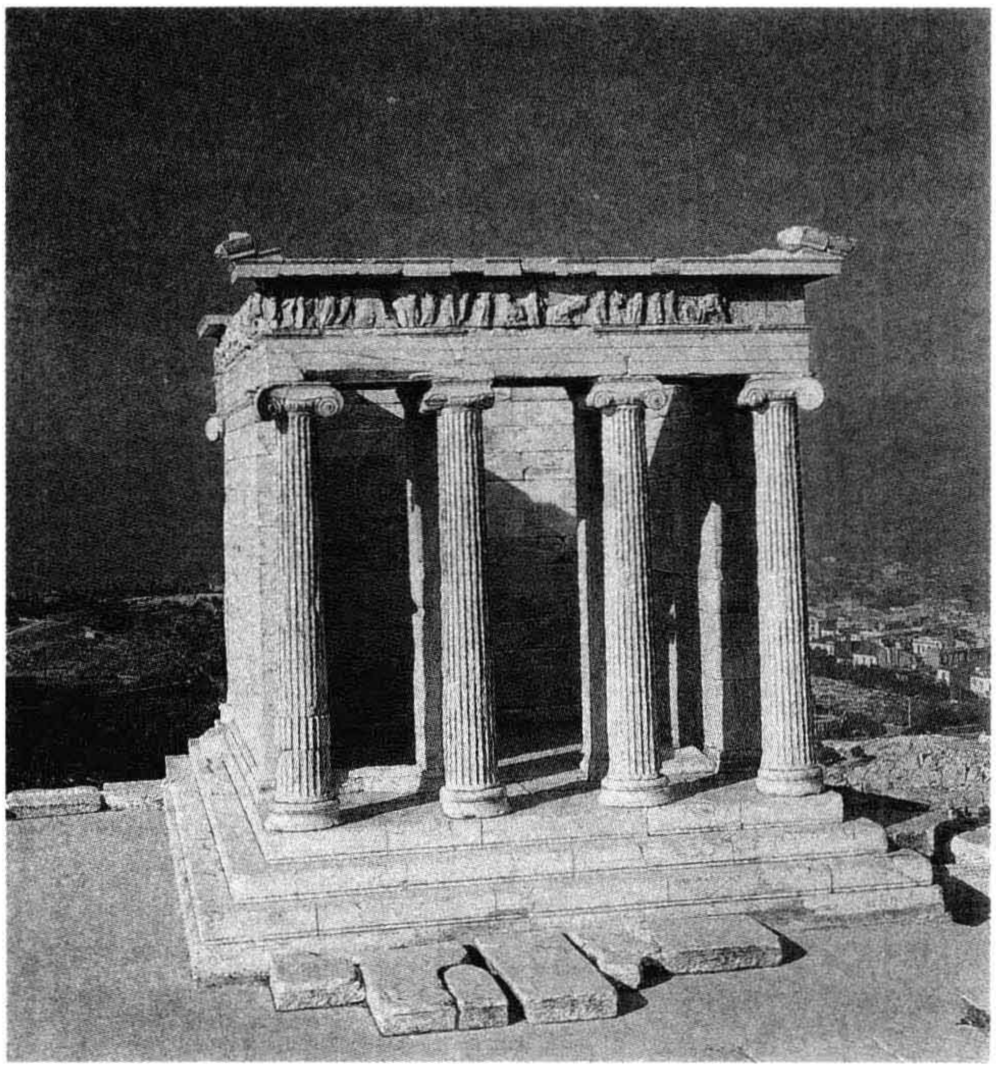


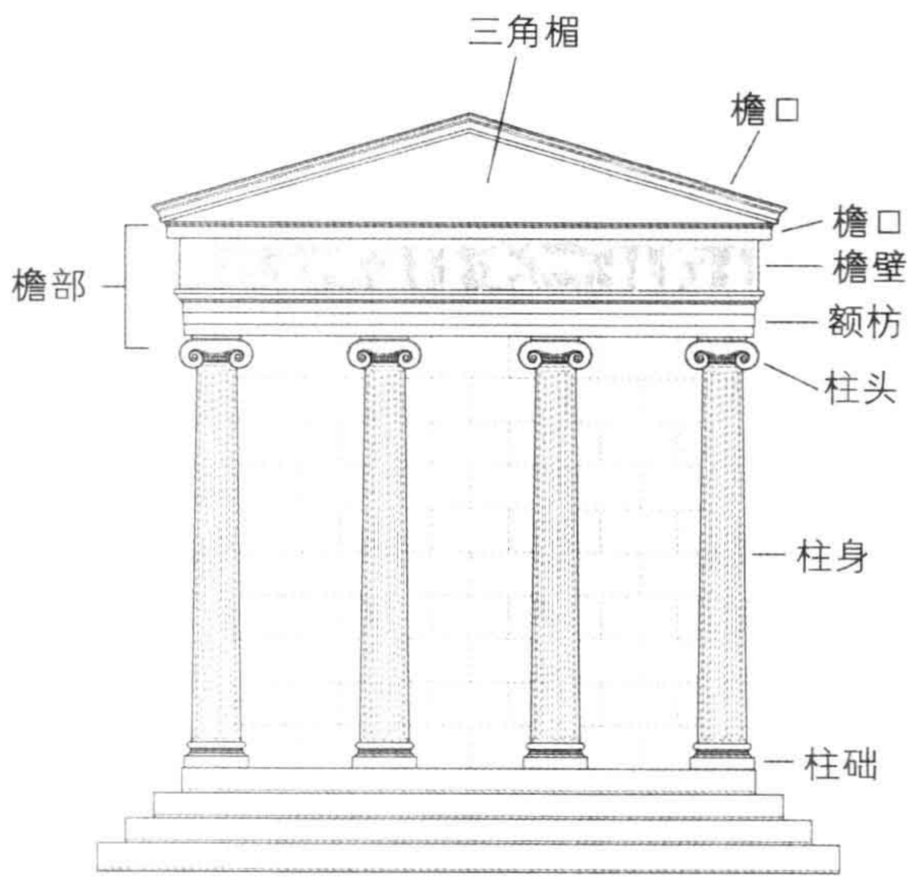
13.3 古希腊柱式

个类似于隔板的外凸结构，它叫**檐口（cornice）**。檐部支撑着一个名为**三角楣（pediment）**的三角形结构，它的顶部也有檐口。与檐壁一样，三角楣原本也有浮雕装饰。如果您觉得这些元素眼熟，那是因为它们已进入了西方建筑语汇，在一定程度上构成了我们所泛指的古典风格的基础。千百年来，银行、博物馆、大学、政府大楼和教堂都是用这些最早由希腊人整理并命名、随后经罗马人调整和修改的元素建造的。

世界上有许多伟大的建筑传统以柱楣结构为基础。在中国发展起来的建筑样式与希腊样式形成了鲜明的对比，虽然它的基本原则大致形成于同一时期，但其标准用料不是石头，而是木头。我们从墓葬中发现的赤陶模型可知，中国建筑的基本元素至公元前 2 世纪时已发展齐备。6 世纪时，这一建筑语汇连同中国文化的其他元素一起被日本采纳。在这里，我们用一座日本建筑——无与伦比的平等院（**13.6**）来说明之。

平等院原本是座宫殿，原主人于 1052 年去世之后，它就被改成了一座佛寺。收藏在这里的艺术品中就有第二章讨论过的定朝的阿弥陀如来像（见 2.28）。我们对它的第一印象是一座分量十足、精工细制的超级建筑，优美的曲线形屋顶架在细长的木柱上，却不知怎么显得姿态轻盈。它给人的感觉是不可思议，因为整个建筑似乎浮了起来；但这么纤细的柱子是如何撑起所有这些重量的呢？答案就在位于柱顶的那一组组相互扣合的木托架和托臂（**13.7**）之中。它们合称为斗拱，把房顶和宽大的挑檐的重量均匀地分配给木柱，这样，每根柱子所承受的重量就能达到其直接支撑时的五倍之多。千百年来，中日建筑师研究出了多种斗拱的变体：大的、小的，复杂的、简单的，张扬的、含蓄的。



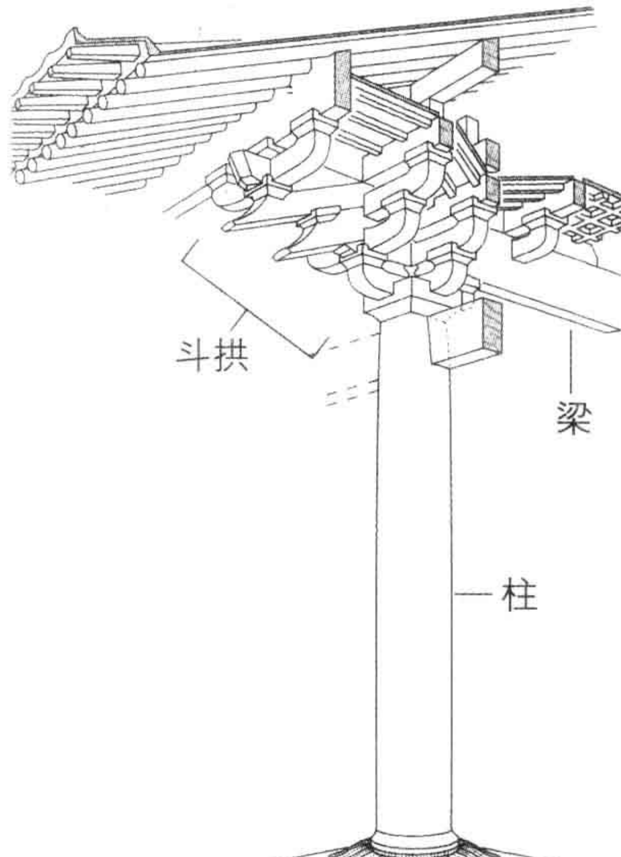


13.4　（左）卡利科拉忒斯：胜利女神庙，从东面看，卫城，雅典。公元前 427—前 424 年。潘泰列克大理石

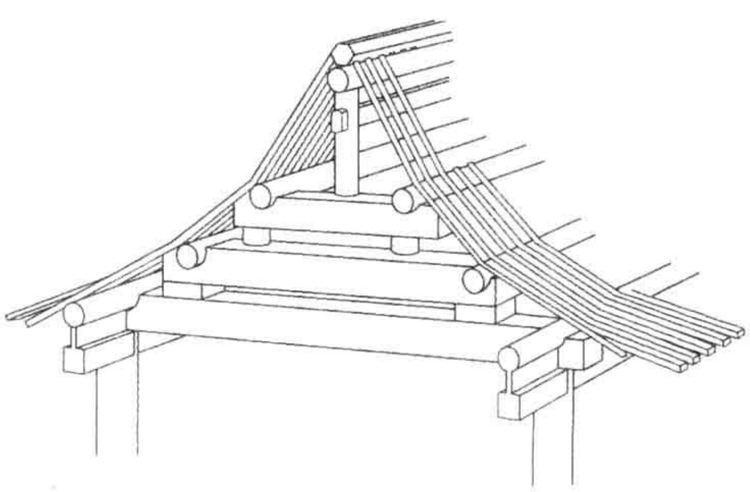
13.5　（右）立视图，胜利女神庙



13.6 （上）凤凰堂，平等院，宇治，京都县，日本。平安时代，约1053年



13.7 （中）斗拱体系



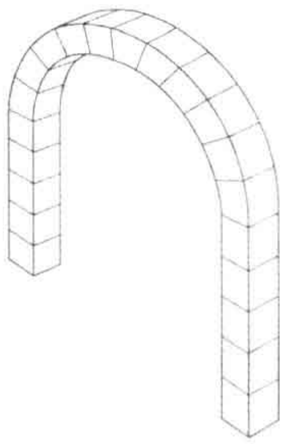
13.8 （下）分段式桁架屋顶体系

东亚的屋顶特别的曲线形侧面是通过一种分段式桁架体系（**13.8**）实现的（相反，西方的屋顶通常由不能弯曲的三角形桁架支撑，如希腊的三角楣）。通过改变每层桁架的高度，建造者可以控制屋顶的斜度和弯度。对屋顶样式的喜好因时因地而异。一些屋顶陡直而下，形成怪异、夸张的弯曲，几乎像跳台滑雪的助滑道；另一些则更为平缓，其弯度不明显，几乎察觉不到。

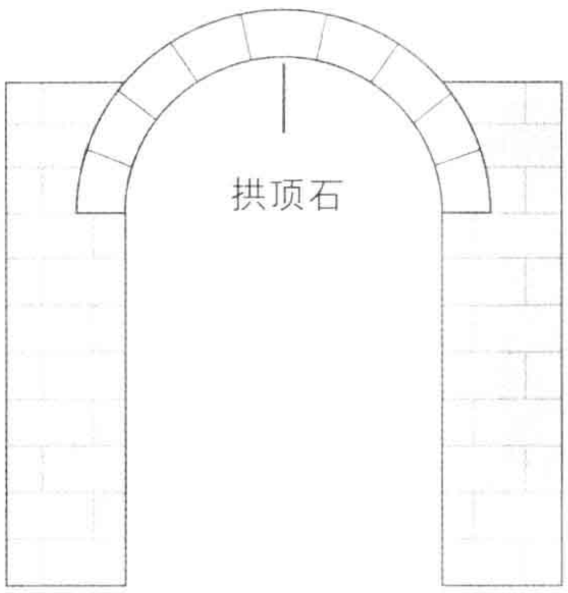
因而，柱楣体系为结构的稳固和外形的壮丽提供了可能。然而，当应用于木材或石材时，它留下了一个未解决的问题，即如何横跨相对较大的开阔空间。解决这一难题的最早尝试是圆拱的发明。

圆拱和圆拱顶

虽然在基督时代的几个世纪以前，古美索不达米亚人就已使用过圆拱（见14.9），但它是在罗马人的手中达到完全成熟的：公元前2世纪，罗马人改进了这一形式。要了解拱的工作机制，我们还得返回到那个人体的比喻。想象一下，您不再平躺，而是俯身向前，让身体呈曲线形。您将被再次抬向空中。一个人将抬



圆拱



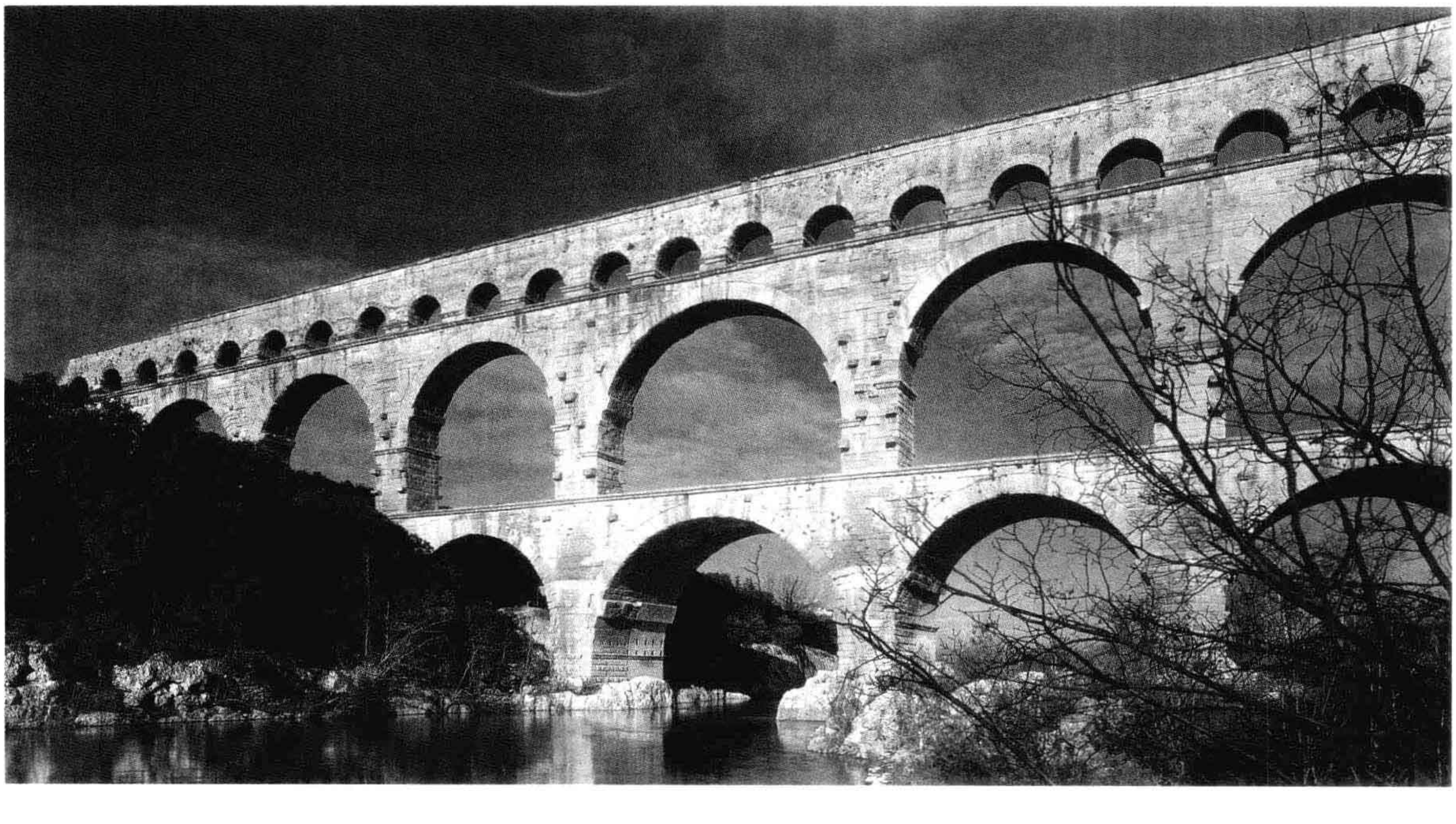
外推力得到控制的圆拱

着您的手,另一个人抬脚。只要您身体弯曲的弧度合适——也就是说,抬您的这两个人所站的距离正确——您就能保持这个姿势一段时间。如果他们离得太近,你就会来回摇晃起来;如果他们离得太远,你就无法在中间得到足够的支撑,从而掉到地上。拱包含着更为复杂的张力(拉开)和压力(推合),但大致的原理是一致的。

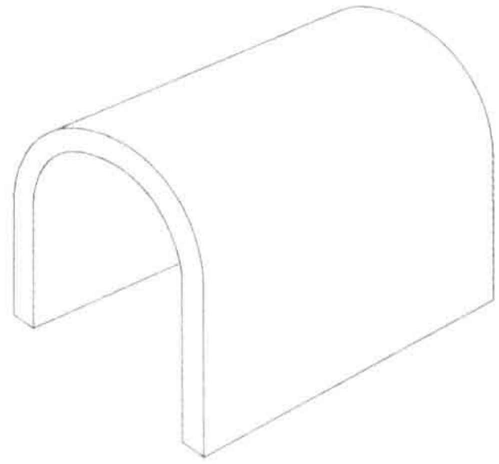
拱有很多优点。除了外形吸引人之外,它还能帮助建筑师在不危及建筑结构的稳定性的前提下,在墙上开辟出相当大的空间。这些空间可以引入光线,减轻墙的重量,降低对材料的需求量。罗马人用的拱是一个精确的半圆形,但如果把它置于柱子之上,它就会给人拉长的感觉。它是用楔形石块砌成的,每一块石头都垂直于拱弯。由于这种造型内在的张力和压力,拱只有在完成时,即最顶端的那块石头——**拱顶石**插好后,才是稳定的。因此,在施工阶段,必须从下往上撑住拱,支撑物一般是木架子。另外,拱还会对其底部产生一种外推力,这种外推力必须得到控制(见示意图)。

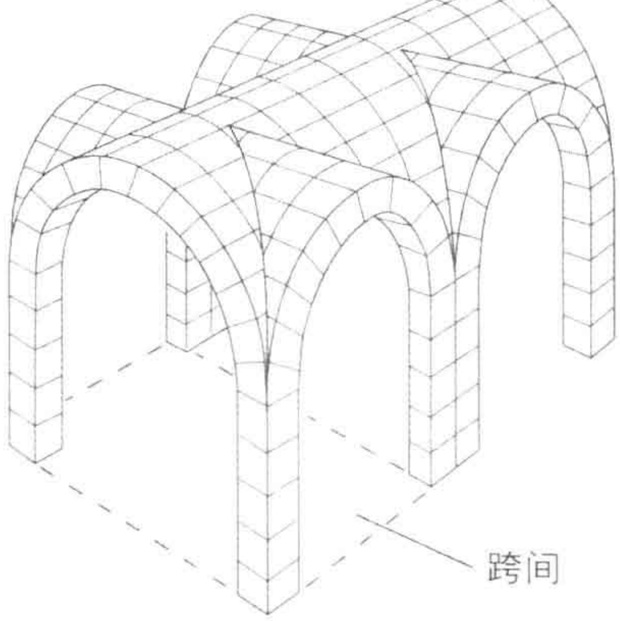
最优美、历时最久的罗马拱式建筑中就有法国尼姆的加尔桥(**13.9**),它修建于公元 15 年,此时的罗马帝国正向其最远的扩张目标推进(见 374 页的地图)。这个时期,罗马的工商业和农业都处于颠峰状态。工程学被应用到一个野心勃勃的公共工程体系中去,这个体系覆盖的范围不仅包括意大利,还包括边远地区。加尔桥起着引水渠的作用,即传送水流,其下层则是一座跨河的人行桥。它历经近 2000 年的岁月,到今天还能基本上保持完好无损(它还在著名的环

13.9 加尔桥,尼姆,法国。1 世纪初,长 270.6 米







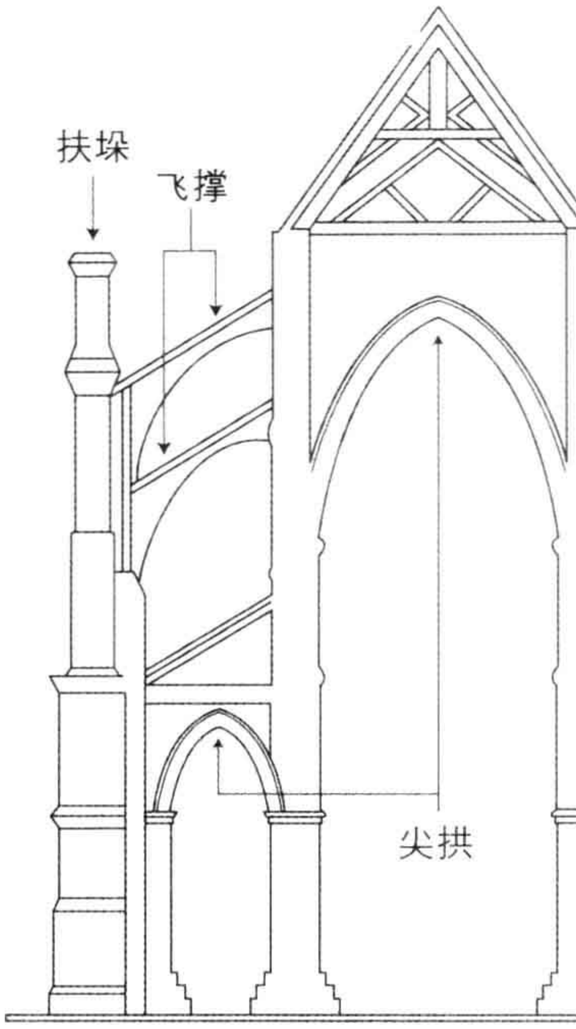


13.10 内景，圣富瓦教堂，康奎，法国。约 1050—1120 年

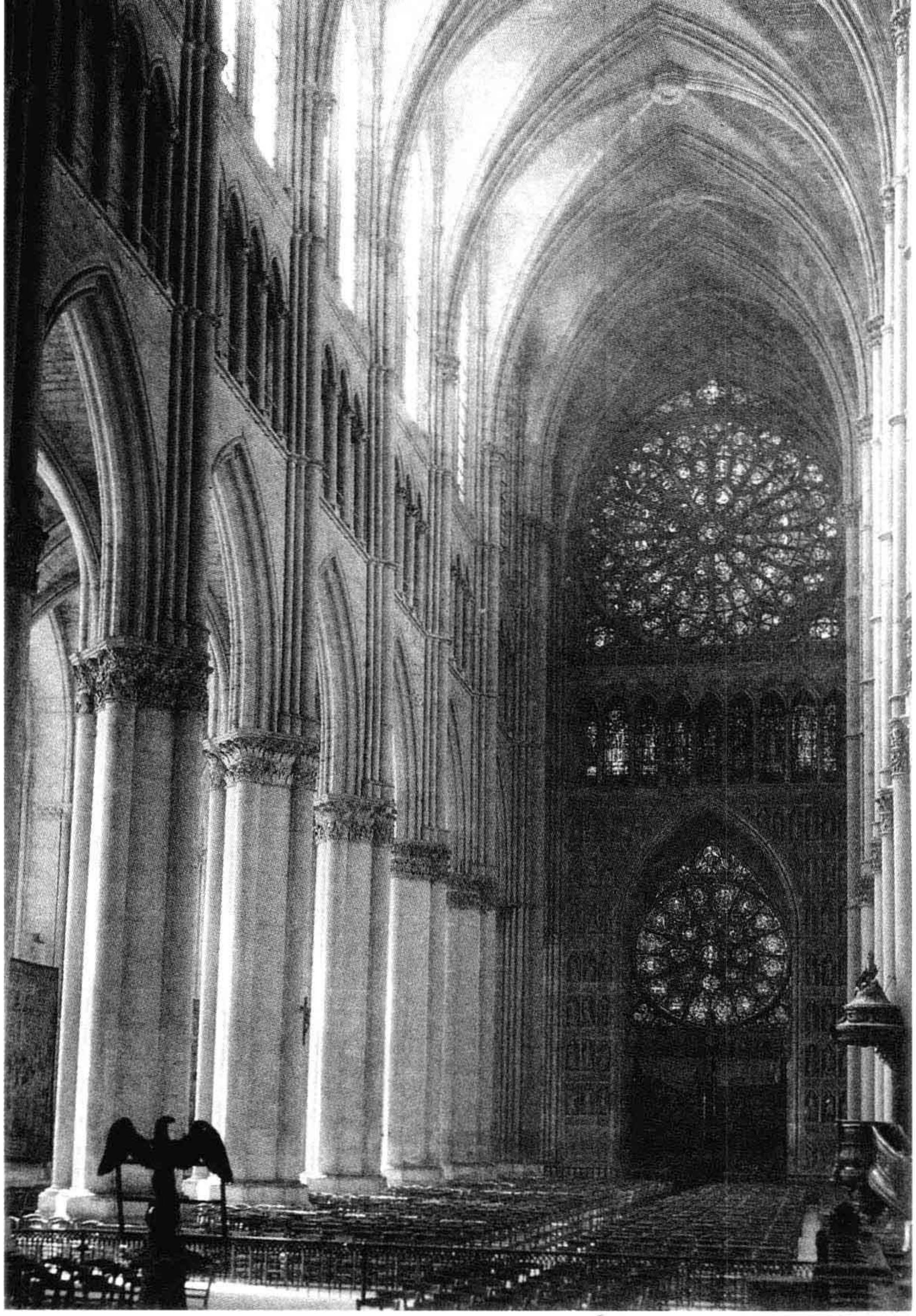
法自行车赛的比赛路线上，自行车手须从它上面骑过），这证明了罗马人超群的工程技术。从视觉上说，加尔桥反映了拱结构最优秀的品质。它牢固厚重，显然非常耐用，但遍布其上的孔洞令它看起来分外轻盈，也让其能更轻松地承重。

当拱向纵深扩展时——当它实际上变成了多个背靠背组合在一起的拱时——所得到的结构被称为**筒形拱顶（barrel vault）**。这种拱顶结构使建造巨大的内部空间变成了可能。罗马人曾大量使用筒形拱顶，但要看到它最优异的表现，我们得将目光转向多个世纪之后的中世纪教堂。

位于法国康科的圣富瓦教堂（**13.10**）是大约在 1050—1200 年盛行于西欧的一种名为**罗马式（Romanesque）**的风格的一个例子。比它早的教堂都是用古罗马的圆拱来横跨室内支撑房顶的柱子之间的空间的。但这些教堂没有天花板，祷告者抬起头，就会看见一个木桁架网和斜屋顶的内面（见 15.2、15.3）。想象一下，您一抬头，看到的就是屋内的阁楼，您就会了解了。而在罗马式风格之下，建造者会搭起一个筒形石拱顶，作为**中堂**（长长的中央区域）上方的天花板，把屋顶结构遮住。筒形拱顶在视觉上将内部空间统一起来，为下方的拱所形成的



哥特式建筑元素



13.11 中堂，兰斯大教堂，法国。1211—约 1290 年。高 37.5 米

节奏加上了一个高拔、庄严的高潮。

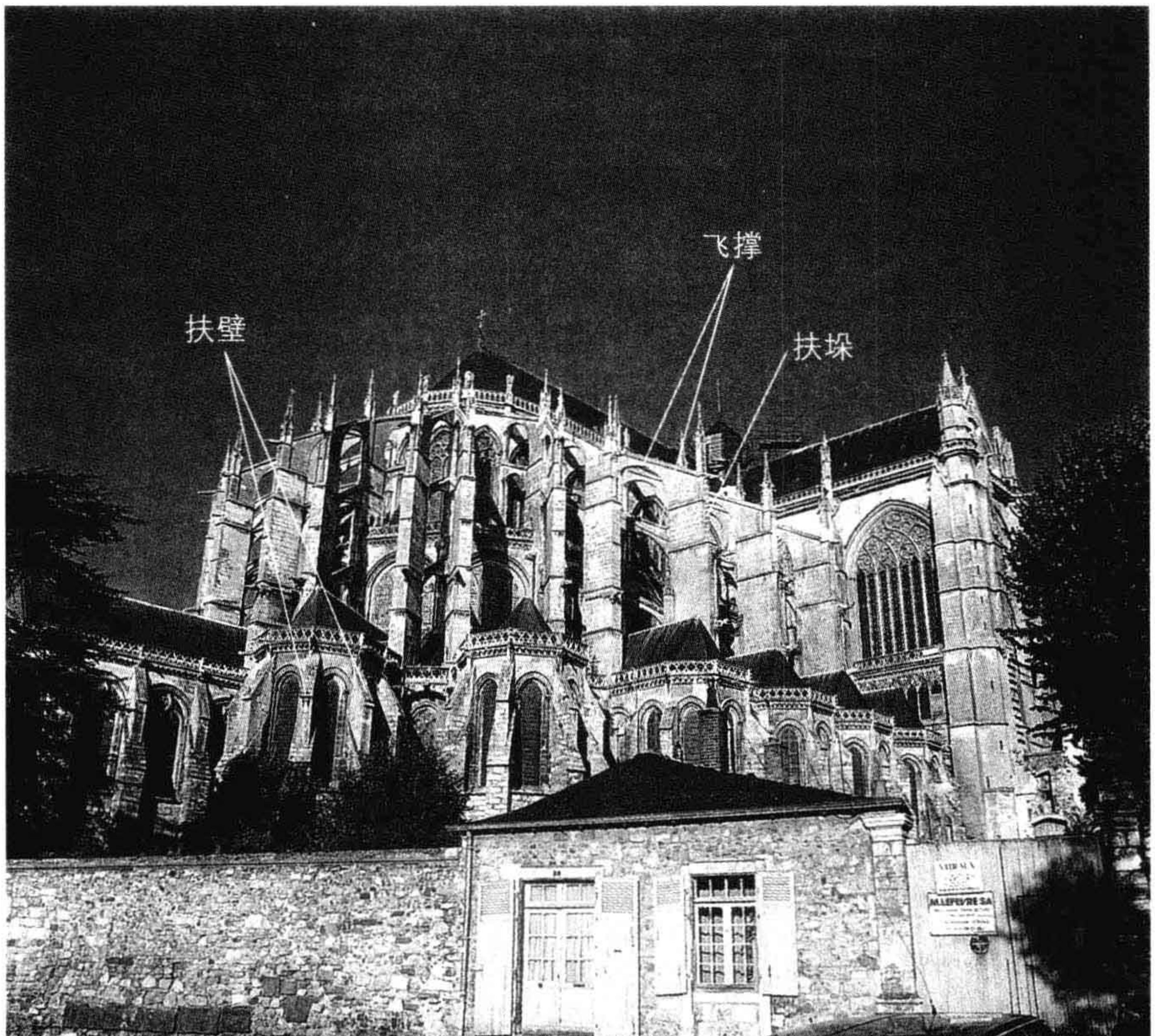
在照片没拍到的圣富瓦教堂侧廊上，建造者用了一连串**弧棱拱顶**(**groin vault**)。弧棱拱顶是两个筒形拱顶成直角交叉在一起时产生的，这种交叉能将重量和压力往下引向四个角。建筑师们将空间分割成多个四等份，每一个四等份都是一个**跨间**(**bay**)，都包含着一个弧棱拱顶。通过这种方法，他们可以安全又省料地将一个大跨度覆盖起来。跨间的重复还形成了一种赏心悦目、富有韵律的图案。

尖拱和尖拱顶

虽然罗马式时期的圆拱和拱顶解决了许多难题，实现了许多想法，但它们也存在某些缺陷。首先，圆拱要达到稳定，就必须是半圆形的；因此，拱的高度会受到其宽度的限制。另两个难点是重量和暗度。无论从外表还是实质上说，筒形拱顶都是笨重的，需要用巨大的石块来维持其结构的稳定。它们会对整个基部施加向外的推力，为了抵消这种推力，建造者必须把它们嵌在厚厚的墙里，而且不敢在墙上打透光口，以免墙体不牢。罗马式之后的欧洲**哥特**(**Gothic**)时期用尖拱解决了这些难题。

尖拱虽然看上去跟圆拱没有太大的区别,但它长处颇多。由于各个侧面都向上弯曲并聚合成一个点,重量就能以一个更斜的角度向下传至地面,所以拱可以做得更高,用这种拱构筑的拱顶也会比筒形拱顶高得多。哥特时期的建筑师们发现,只要加固主要交叉点,就无需给拱顶的整个曲面都用上大块材料。这些名叫拱肋的加固物可以在兰斯大教堂的中堂天花板(**13.11**)上看到。

照片中照进兰斯大教堂中堂的光让我们清楚地看到了哥特式教堂建筑的另一个重要特色:窗户。由于窗洞又少又小,罗马式大教堂的内部多是昏暗无光的,而哥特时期的建筑师则力求在墙上开辟更多的空间用来安装巨大的彩色玻璃窗,比如照片中看到的这两个光彩夺目的名为玫瑰窗的圆窗(兰斯大教堂里的彩色玻璃窗大部分已毁,并换上了明净的玻璃,所以照片里的光线才会这么强)。因为害怕这么多的窗洞会让本已处在拱的外推力的压迫之下的墙变得不牢固,造成灾难性的后果,哥特建筑师用**扶壁(buttress)**、**扶垛(pier)**和一种新发明——**飞撑(flying buttress)**从外面对墙进行了加固。其中的原理很容易理解,只要想象一下用自身的体重支撑一面墙的情形。如果您站在墙边,全身贴在墙上,您就成了一道扶壁。如果您离开墙站着,并张开双臂顶在墙上,那么您的身体就是一根扶垛,您的双臂就是一个飞撑。这幅法国勒芒大教堂的外景图(**13.12**)呈现了哥特式的扶壁、扶垛和飞撑体系,以及让这一切成为必要的那为数众多的窗户。



13.12 法国勒芒大教堂外景图,可以看到扶壁、扶垛和飞撑。1217—1254年

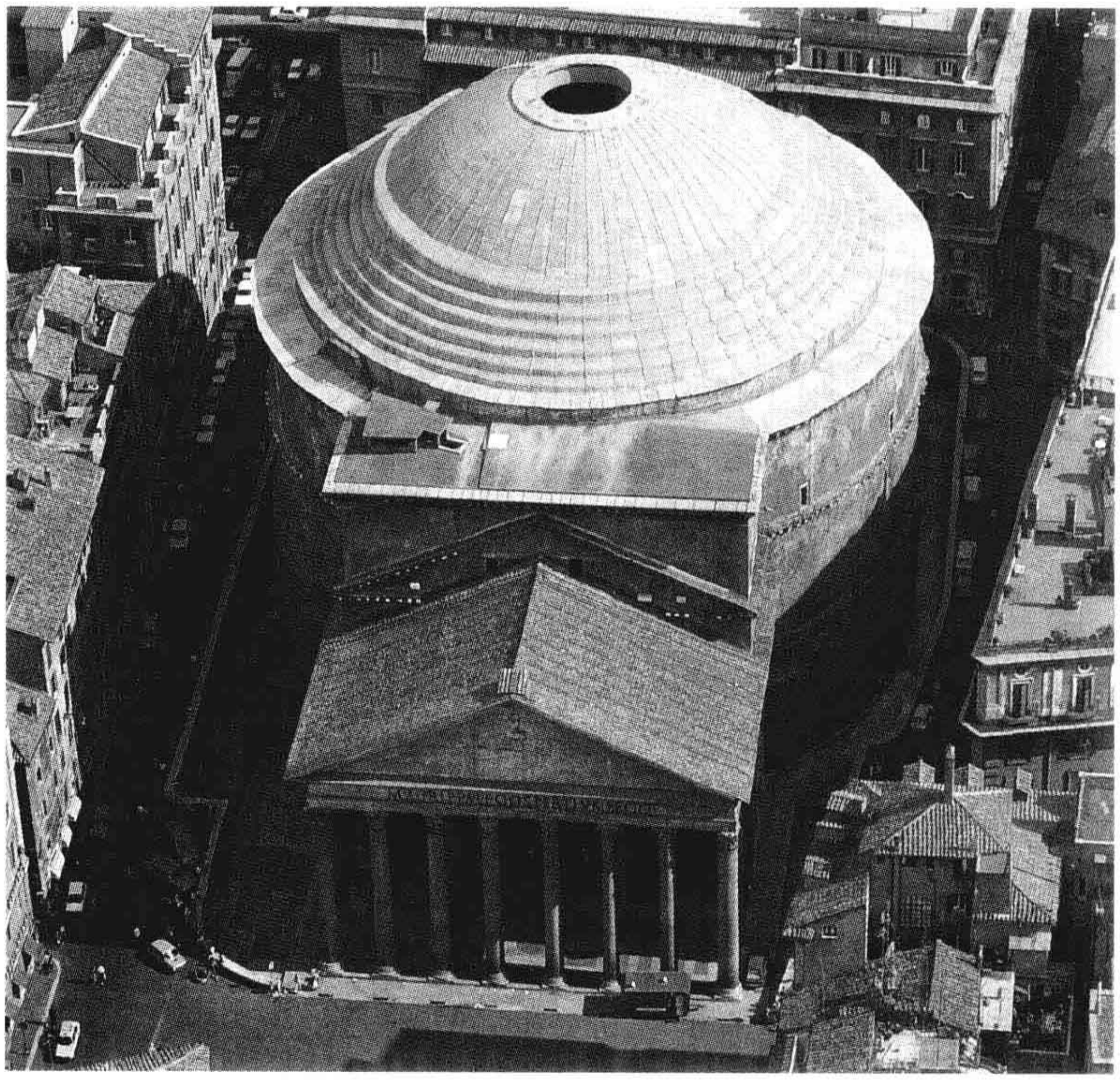
穹 顶

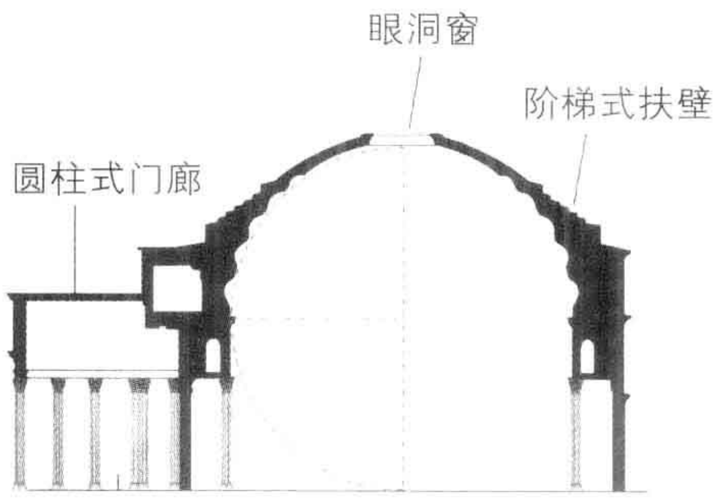
穹顶是一种通常为半球形的建筑结构。穹顶的一个通行定义是绕着自己的中心线旋转360°的拱,这个定义其实更准确,因为,比方说,以尖拱为基础的穹顶的顶部会有尖角,这就不是正半球体了。穹顶的内部压力跟拱的很相似,不过它们会被分散到穹顶边缘的那个圆圈里。除非穹顶每一处都装着扶壁——从外部获得支撑——否则它会有“爆炸”的倾向,即石块向四面八方迸开,导致穹顶坍塌。

与很多别的建筑结构一样,穹顶也是在罗马人举世无双的工程天赋之下得到完善的,有史以来最好的穹顶建筑中的一座就建于2世纪初。它的名字叫万神殿(**13.13**、**13.14**),意思是献给“一切神”——至少是古罗马人崇拜的神——的庙宇。在此,我们印出的是一幅18世纪的万神殿内景画(**13.15**),这是因为,这座圆形建筑太大了,无法找到一个能够充分反映其形状和大小的拍摄角度。

从内部看,万神殿有一个正半球形穹顶,它距地面142英尺,架在一个直径几乎与这个高度相等——140英尺——的圆柱体上。天花板上饰有内凹的长方形**花格镶板(coffer)**,这种镶板能减轻天花板的重量。在穹顶的顶部正中有一个直径为29英尺的开口,它被称为**眼洞窗(oculus)**,人们认为它是“天眼”的象征。这个洞为建筑提供了唯一(而且充足)的照明。这样看来,在设计上,万神殿是惊人地简单:高宽相等,结构对称,圆形叠圆形。但由于它的巨大以及均衡的比例,所以给人气势磅礴的感觉。

罗马人将穹顶和拱顶的结构潜能结合起来,造出了像万神殿这样内部没有支撑物的庞大建筑。他们的工程之所以能达到如此规模,另一个重要因素是对混凝土的使用。希腊和埃

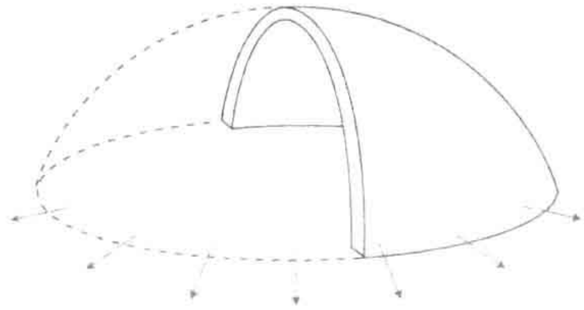




13.13 (左)万神殿,罗马。118—125年

13.14 (右)万神殿剖面图





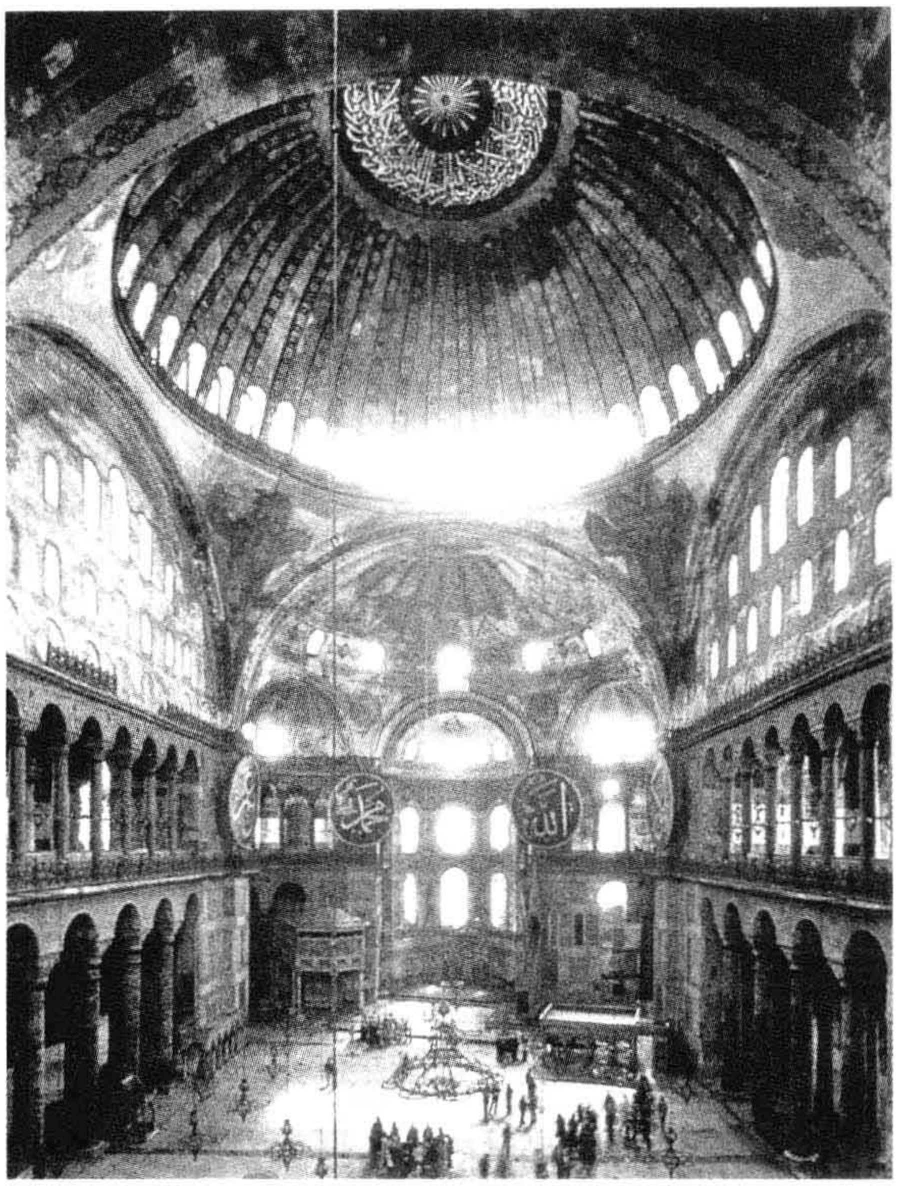
穹顶

13.15　乔瓦尼·保罗·帕尼尼，《万神殿内景》。约 1740 年。布上油画，128.3×99.1 厘米。国家美术馆，华盛顿

及建筑用的是实心的石块，而罗马的大型建筑用的是混凝土。先把混凝土像注模一样灌入用实心砖砌筑的空心墙，然后在建筑表面贴上薄薄的饰面石板，这样，建筑看起来就像是用实心的石块砌成一般。混凝土的应用是一项重大的技术突破，它能减少成本，加快施工进度，实现大规模施工。

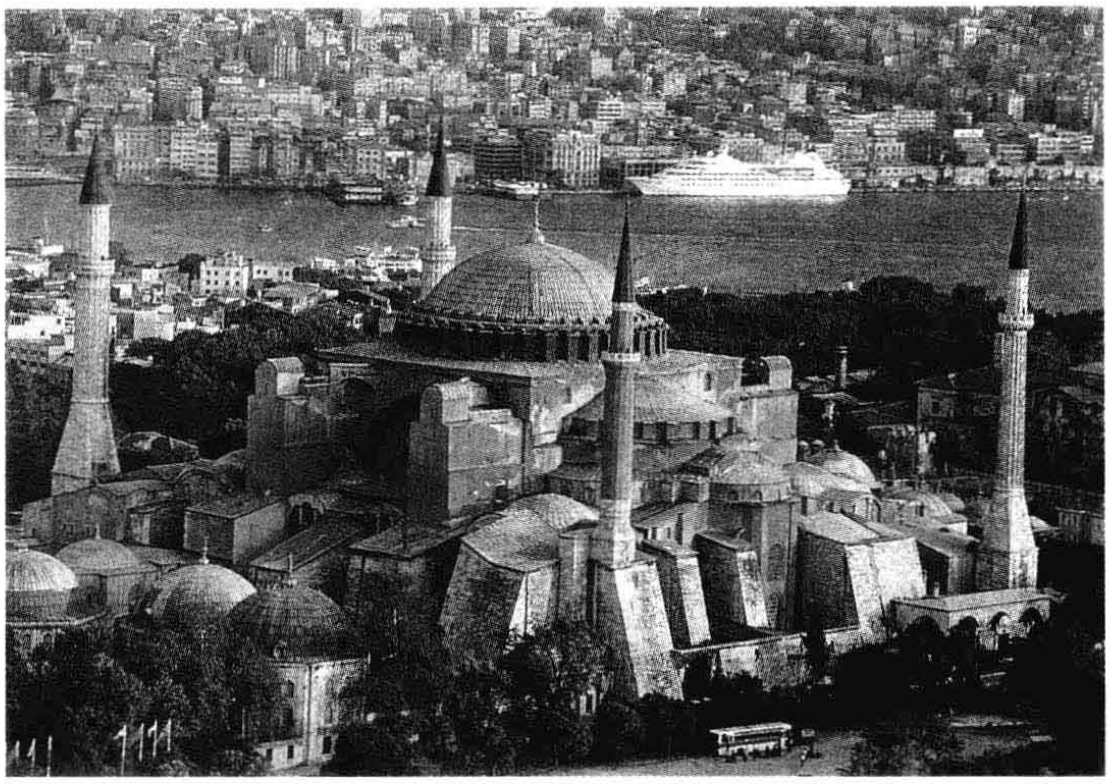
参观者进入万神殿前，须穿过一道与它相连但似乎有点格格不入的**圆柱式门廊（portico）**。在此，我们能辨认出罗马人所继承的希腊神庙的典型形式：柱楣结构、科林斯柱式、檐部和三角楣。相形之下，穹顶下方的内殿朝外的一面由于铺着素面砖，显得单调乏味。事实上，参观者应该不会过多地意识到这一点。罗马时代的人们曾为这座建筑修了一条引道，它就通向这道门廊，这样，神庙的其余部分就变得不显眼了。参观者本以为自己要进的是一座一般的柱楣式建筑，所以当一个巨大的圆形空间在他们眼前展开时，他们必定是目瞪口呆。今天的游客同样会经历这种充满戏剧性的出乎意料。

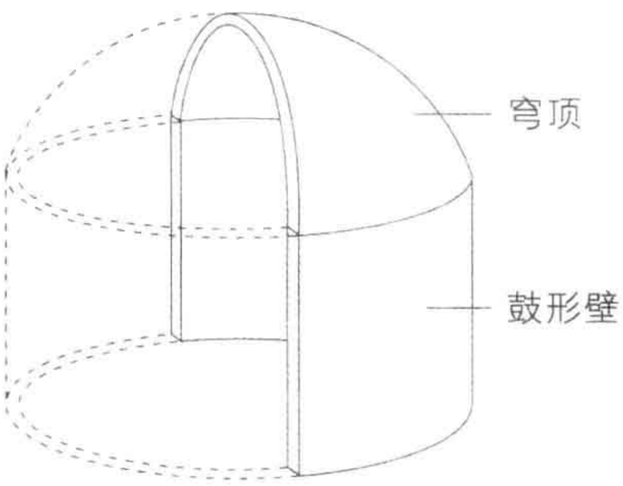
万神殿是一座**圆厅（rotunda）**，即圆形的建筑，其穹顶架在基座的环状**鼓形壁（drum）**上，

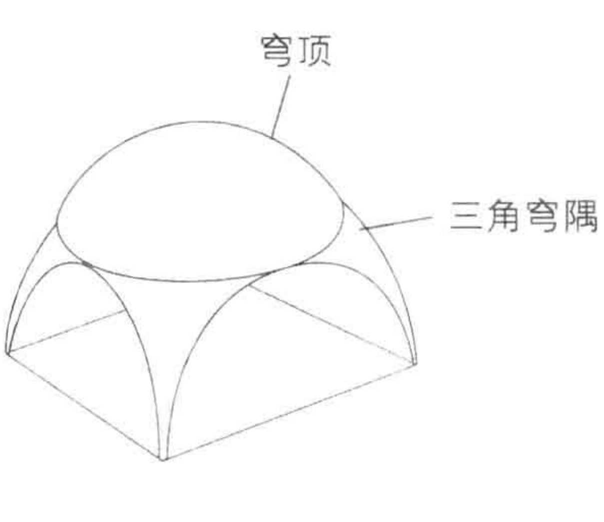


13.16 （左）内景，圣索菲亚大教堂，伊斯坦布尔。532—537年。穹顶高54.9米

13.17 （右）圣索菲亚大教堂，伊斯坦布尔。532—537年







显得浑然天成。但建筑师们常常想在方形建筑上搭穹顶。在这种情况下，圆（穹顶基座）与方（建筑顶部）之间就需要一个过渡结构。一种精彩的解决方案可见于伊斯坦布尔的圣索菲亚大教堂（即圣智堂，**13.16、13.17**）。由特拉列斯的安特米乌斯（Anthemius of Tralles）和米利都的伊西多鲁斯（Isidorus of Miletus）这两位数学家设计的圣索菲亚大教堂建于6世纪，原为一座教堂。这时的伊斯坦布尔叫君士坦丁堡，是拜占庭帝国的首都。15世纪，土耳其人占领这个城市后，圣索菲亚大教堂被改作清真寺，那四座细长的**宣礼塔（minaret）**就是在这个时候加盖的。如今，这座建筑已被保护起来，并成了一个博物馆。它凭借宏大的规模和完美的造型，成为当时一个非凡的建筑成就，而且从那时起，很少有能与之匹敌者。

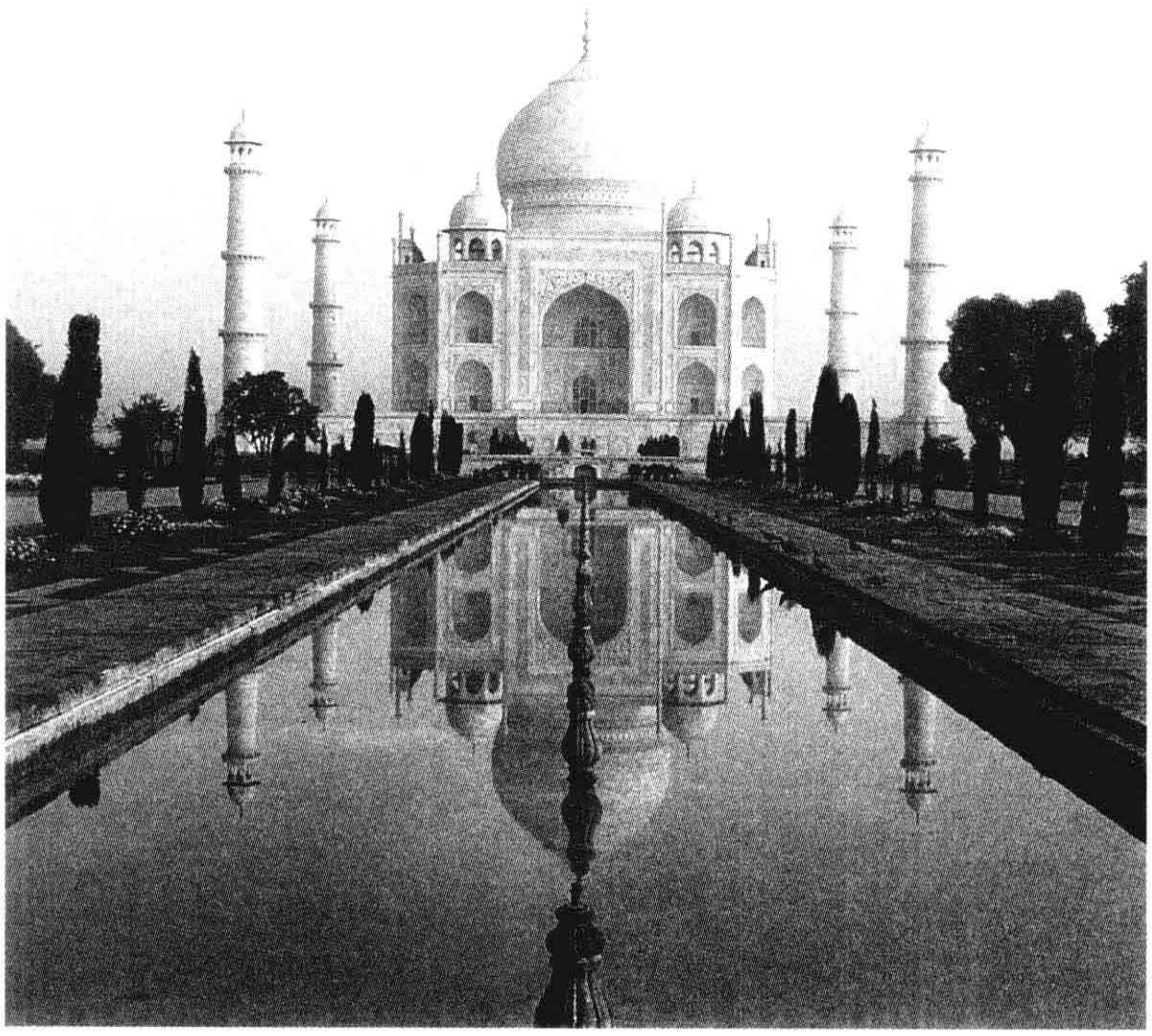
圣索菲亚大教堂的穹顶距地面183英尺，其重量通过奇大无比的中堂四个角上粗粗的石扶垛——这里是方柱——传至地面。围绕着穹顶的基座有一圈排列紧密的拱窗，因为它们的缘故，沉重的穹顶给人“浮起来”的感觉（外景照片显示，窗户穿插于环绕着穹顶基座的扶壁之间，这些扶壁能抵消穹顶的外推力，弥补一切由窗洞引起的结构弱化）。建筑的四个侧面都有一个硕大的圆拱，在拱与穹顶之间是曲面的三角形构件——**三角穹隅（pendentive）**。三角

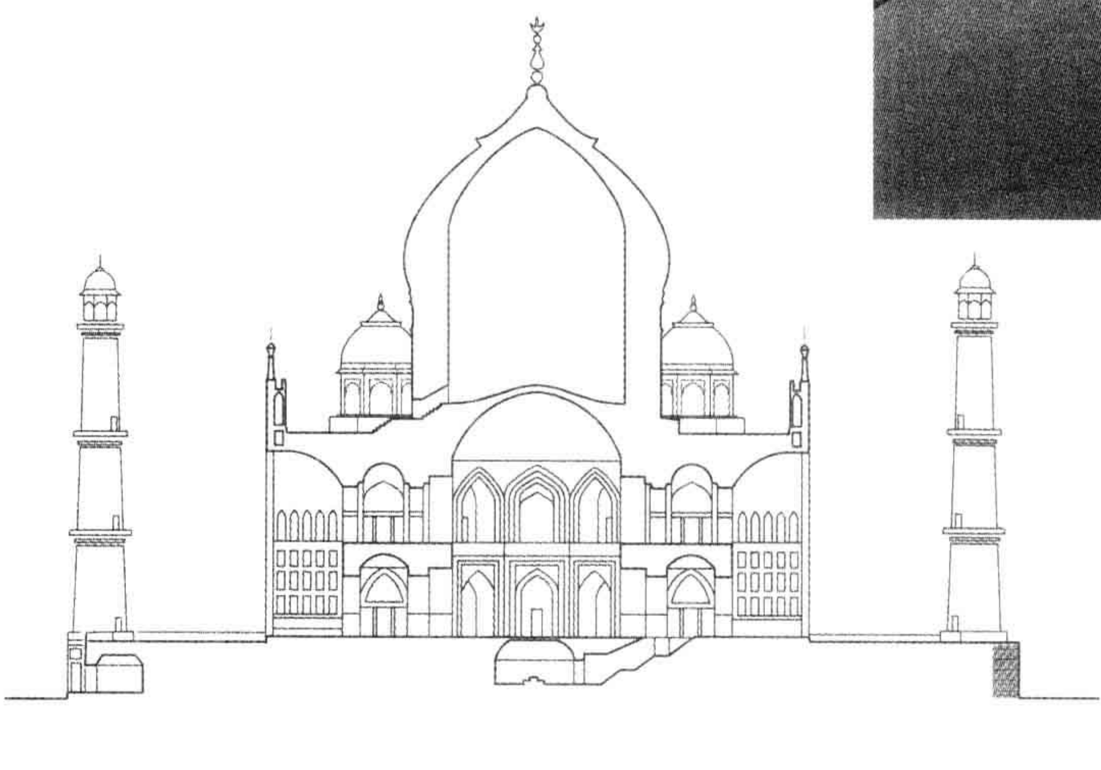
穹隅的作用是让长方形平稳地过渡到穹顶。

万神殿和圣索菲亚大教堂的穹顶主要起着开辟巨大的室内空间的作用。从外面看，它们的半球体造型被用于抵消它们强大的外推力的扶壁弱化了。但穹顶这种形式本身如此讨人喜欢，以至于建筑师们常常将其用于装饰目的，把它作为一种外部装饰，置于建筑物顶端。在这种情况下，它常被鼓形壁高高托起，以便从地上也能看到。装饰性穹顶建筑的一个著名的例子是印度阿格拉的泰姬陵(**13.18**)。

泰姬陵是17世纪中叶印度的穆斯林皇帝沙阿·贾汉(Shah Jahan)为宠妃阿尔琼曼德·巴努(Arjummand Banu)修建的陵墓。虽然泰姬陵几乎跟圣索菲亚大教堂一样大，而且它的穹顶比圣索菲亚大教堂的还高大约30英尺，但它看起来更纤巧、更轻盈。它的外部线条几乎全都向上伸展：从优美的尖拱到尖穹顶，再到稳立于外墙四角的那四座细长的宣礼塔。完全用纯白大理石建造的泰姬陵看上去几乎像一个闪着微光的幻影，它飘到这石砌水池边稍作停留，在平静的水面上留下倒影。

横断面图(**13.19**)说明了穹顶的建造方式。在沙阿·贾汉及其妻子的地下墓室之上，矗立着巨大的墓中室，其天花板呈半球形。中室上方，在整个建筑的房顶上，有一圈高高的鼓形壁，它支撑着一个尖形的穹顶。通过一个小小的入口，维护人员可以进入墓内，但它不是用来参观的。墓的外部轮廓是一条优雅而鼓胀的S形曲线，它掩盖了剖面图中清晰可见的真实的鼓形壁-穹顶结构。





13.18 (上)泰姬陵，阿格拉，印度。1632—1653年

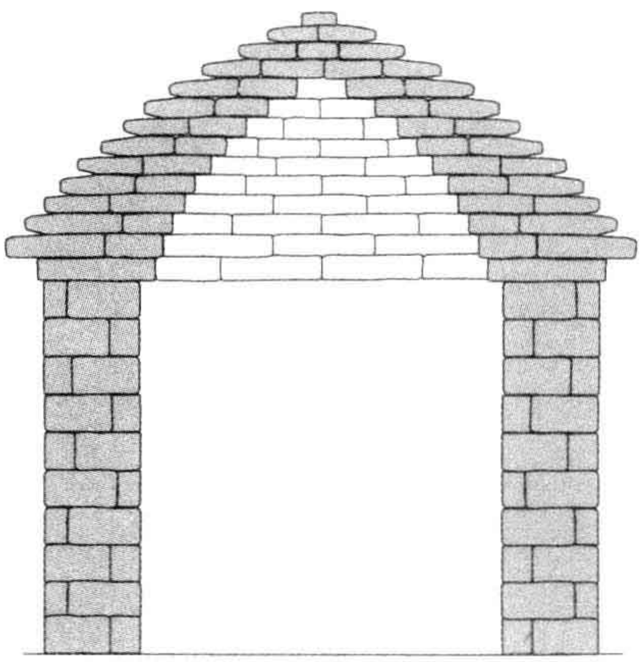
13.19 (左)剖面图，泰姬陵

挑托拱和挑托穹顶

伊斯兰建筑师之所以知道如何使用拱和穹顶，是因为伊斯兰教是在一个曾先后属于罗马帝国和拜占庭帝国的地区达到成熟的。伊斯兰统治者迁入印度之后，他们的建筑师把这些施工技术带到这里，从而产生了像泰姬陵这样的建筑。相反，印度本土建筑不用拱或穹顶，而是以柱楣结构为基础。为了造出类似于拱和穹顶的形状，印度建筑师使用了一种名为叠涩挑托的技术。在挑托拱中，每一层石块的一端都略突出于下一层之外，直至最终将缺口弥合。

罗马圆拱可以旋转 360°，形成穹顶，叠涩挑托也可以用于构筑穹顶造型。比如这座神庙的内部（**13.20**），饰有层层叠叠的华丽雕花带、镶嵌着 16 尊飞天雕像的挑托穹顶架在一个由横楣组成并由 8 根柱子支撑的八边形上。每两根柱子之间都有一对石托架，它们提供了更多的支撑。每一寸可用的壁面都装饰着繁复而精致的透雕花纹，这些雕花证明了印度石工的精湛技艺：在他们灵巧的手中，石头变得仿佛轻如花边。

虽然肉眼很难区分挑托拱和上文所述的圆拱，但挑托拱在结构上的功能与圆拱不同，它是将重量向外、向下传导，所以用它无法造出宽大的、一览无遗的室内空间。



挑托穹顶



13.20 迪尔瓦拉耆那教神庙，维玛拉庙，阿布山，南拉贾斯坦，印度。完工于 1032 年

铸铁结构

随着柱楣、拱和穹顶的完善，木、石、砖建筑的发展空间已所剩无几。直到一种新的建筑材料被采用，结构体系才发生了第二次大的突破。铁为人类所知的历史已有几千年，它一直被用于制作各种工具和器物，但只有到了19世纪，建筑师们才认识到，它的高强度预示着它在建筑支撑方面大有可为。这条原则在一个几乎不被当代观察家重视的工程中得到了出色的证明。

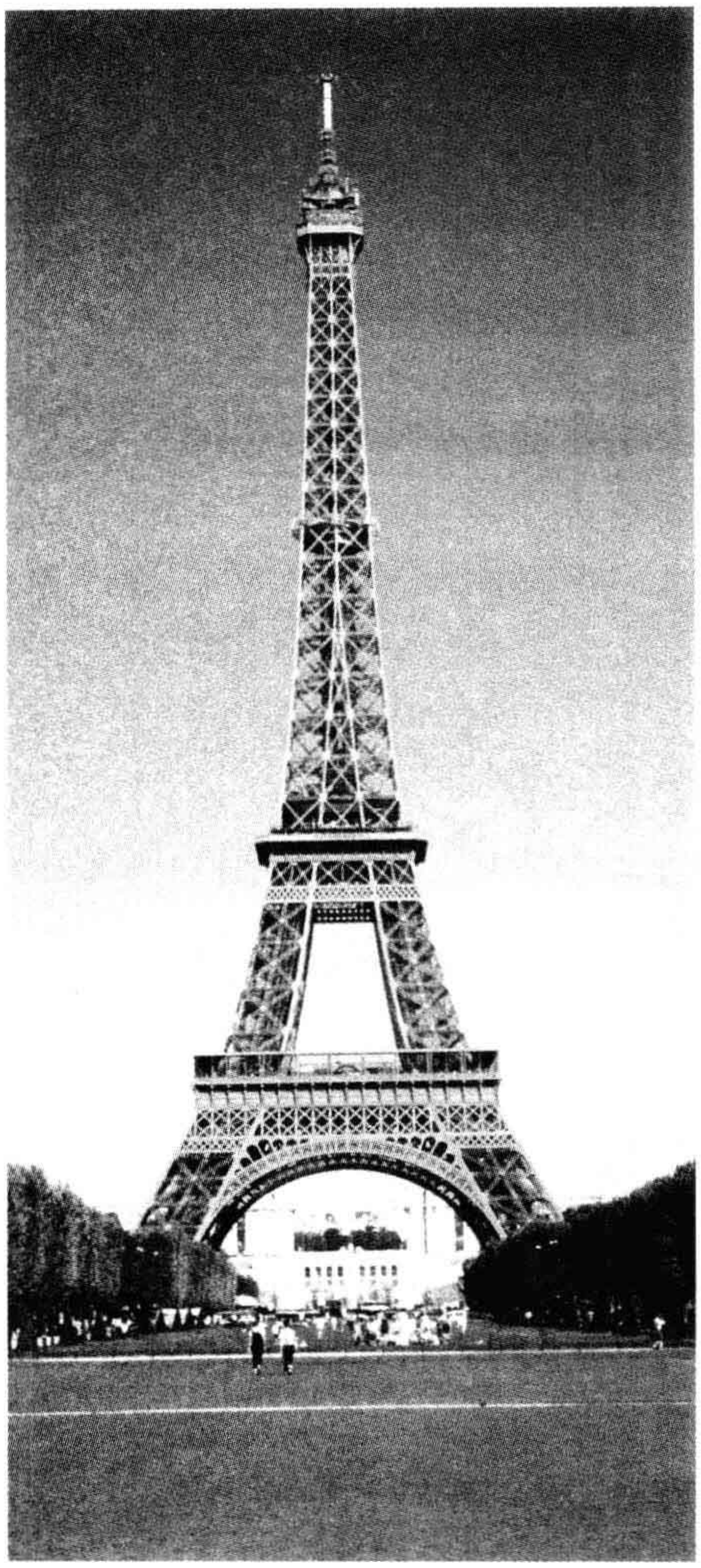


13.21 约瑟夫·帕克斯顿：水晶宫，海德公园，伦敦。1851年，1936年毁于火灾。约瑟夫·纳什的当代石印画。吉尔德霍尔图书馆，伦敦

1851年，伦敦市在维多利亚（Victoria）女王的丈夫艾伯特（Albert）亲王的倡议下，准备举办一个大型展览。所面临的挑战是将"万国工业品"汇聚到同一个屋檐下，而建造一座合适的建筑的任务落到了花房设计师约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton）身上。帕克斯顿在海德公园里建起了一个有铸铁骨架和玻璃外壳的奇妙房子——大概是人类设计的第一个现代骨架－皮层结构（**13.21**）。帕克斯顿的这个人称水晶宫的作品占地超过17英亩，高达108英尺。由于运用了一种设计精巧的配件预制方法，整个建筑只用16个星期就建好了。

展览的参观者把水晶宫看作一个稀奇之物——的确了不起，但依然是建筑领域以外的异类。他们不可能预见到，帕克斯顿这种玻璃外壳包裹纯铁骨架的设计将为20世纪的建筑铺平道路。实际上，帕克斯顿迈出了一大步，证明了只要建筑骨架保持稳固，就可以采用不承重的轻质外壳。在这一原理转化成当今建筑之前，还需要经过几个中间阶段。

几十年后，英吉利海峡对岸的法国在铁构架方面进行了另一个大胆的实验，其方案当时在多数人看来，即使不是彻头彻尾地疯狂，也是鲁莽的。法国工程师古斯塔夫·埃菲尔（Gustave Eiffel）建议在巴黎市中心建造一座将近1000英尺高的铁塔，作为1889年巴黎世界博览会的中心展品。这样的建筑，人们以前连想都没想过，更不要说修建了。尽管反对声浪很高，埃菲尔铁塔（**13.22**）还是被建起来了，花了大约100万美元——在当时是一个骇人听闻的数目。它由四根弓形柱撑起，这些柱子向内弯曲，最终汇合成一座刺入云霄的尖塔，成为巴黎上



13.22 亚历山大·古斯塔夫·埃菲尔：埃菲尔铁塔，巴黎。1889 年。铁，高 280.2 米

空醒目的一景（作家居伊·德·莫泊桑[Guy de Maupassant]声称自己只要有可能，就在塔上的一家餐厅里用餐，因为“它是巴黎市内唯一一个我不必看到铁塔的地方”[①]）。

这座独一无二的奇异建筑对建筑的未来的重要性取决于以下事实：它是一个不借助任何表面的装点，赤裸裸而骄傲地展现在世人面前的铁架。没有大理石，没有玻璃，没有瓷砖，没有任何一种外壳——只有用工业时代的一种产品描绘出的清晰线条。人们从这个大胆的建筑得出了两点认识：第一，金属无需借助外力，本身就能造出漂亮的建筑；第二，金属能为大型建筑提供自承而经久耐用的稳固框架。今天，埃菲尔铁塔已成为巴黎的首要标志，任何游客都不会放过参观它的机会。在一个世纪之内，从愚行变成地标——这就是创新性建筑所走的道路。

轻质木骨架结构

到目前为止，本章所举的例子都集中在宏伟的公共建筑上——教堂、庙宇、纪念碑。这些都是建筑的荣耀，我们心向往之，并不远万里前去观看。但我们不应忘记，世界上绝大多数建筑是住宅或家居建筑。

19 世纪中叶以前，住宅一直属于壳体体系。它们是承重结构的砖石（在更温暖的地方，则用芦苇和竹子等材料）建筑，要不然就是用复杂的槽口接合技术和细木工艺组装（有时会用到木钉）的重木建筑。即使有钉子，也一定是手工制作的，非常昂贵。

1833 年左右，芝加哥开始使用轻质木骨架结构（“气球结构”）技术。轻质木骨架结构是一种典型的骨架-皮层法，它的基础是两项创新：改良的锯木法和批量化生产的钉子。在这一方法中，建造者首先用钉子将轻而结实的木板（常见的 2×4 英寸的“木立筋”）钉在一起，搭起一个结构框或骨架，然后加上屋顶，并在墙上铺上楔形板、木瓦、拉毛水泥或其他任何房主想要的材料。窗玻璃可以想用多少就用多少，只要它不破坏基本的木结构，这是因为，外壳在建筑的组装过程中作用不大。

这类住宅刚引入的时候，“气球结构”一词本是用来挖苦它的。持怀疑态度者认为这些房子很快就会倒塌，或像气球那样爆炸。但最早的轻质木骨架房屋有一部分至今依然牢固，而且对于西方国家新住宅的建造而言，这种方法仍然是最普及的。

轻质木骨架当然有缺点。2×4 英寸厚的木梁无法支撑 10 或 50 层高的摩天大楼，而这却

---

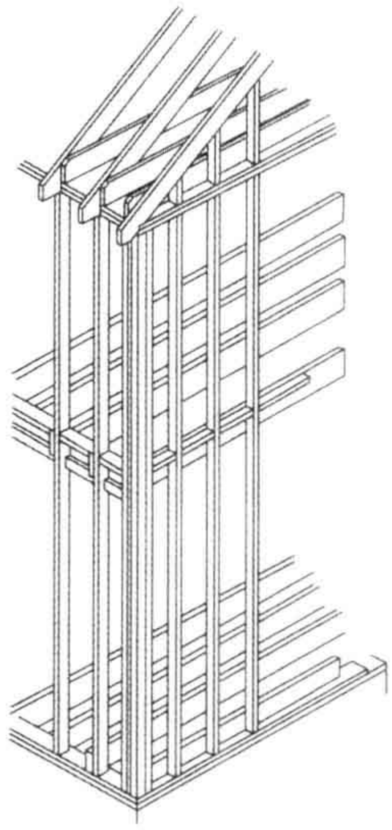
① Stanley Meisler, “Long Live Paris, with Her Pleasures and Complexities,” *Smithsonian* (August 1991), p. 44.

正是19世纪末建筑师们开始梦想的一种建筑。要实现这种宏大的抱负，就必须采用一种新的材料，而且人们也找到了它。这种材料就是钢。

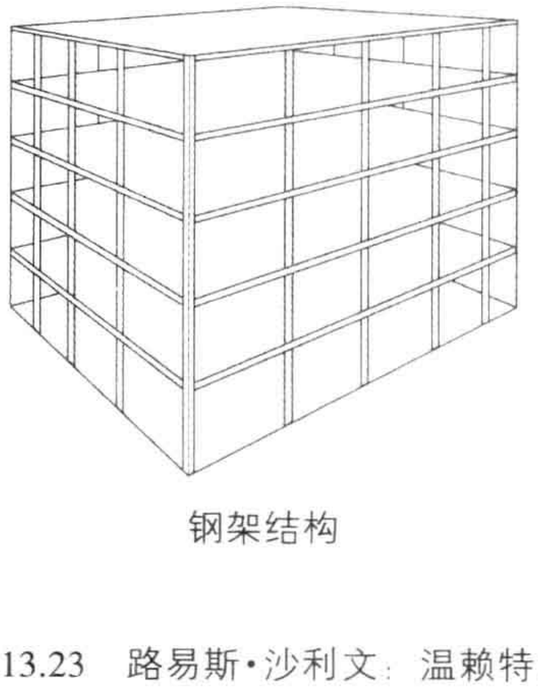
钢架结构

虽然从罗马帝国时期起，多层建筑就一直伴随着我们，但我们所熟悉的摩天大楼的出现却需要以19世纪末的两个新发明为条件：电梯和钢架结构。与轻质木骨架结构一样，钢架结构也是一种典型的骨架-皮层形式。建造者并不是建完一层再建一层，用下面的楼层支撑上面的楼层，而是先搭起一个能承受建筑的全部重量的钢"笼子"，然后铺上用另一种材料做的外壳。但是，很难指望人们能一路走着爬上一栋10层高楼的楼顶，更不要说摩天大楼了。于是另一个发明应运而生：电梯。

多数人公认的第一座真正的现代大楼是由路易斯·沙利文（Louis Sullivan）设计、于



轻质木骨架结构



钢架结构

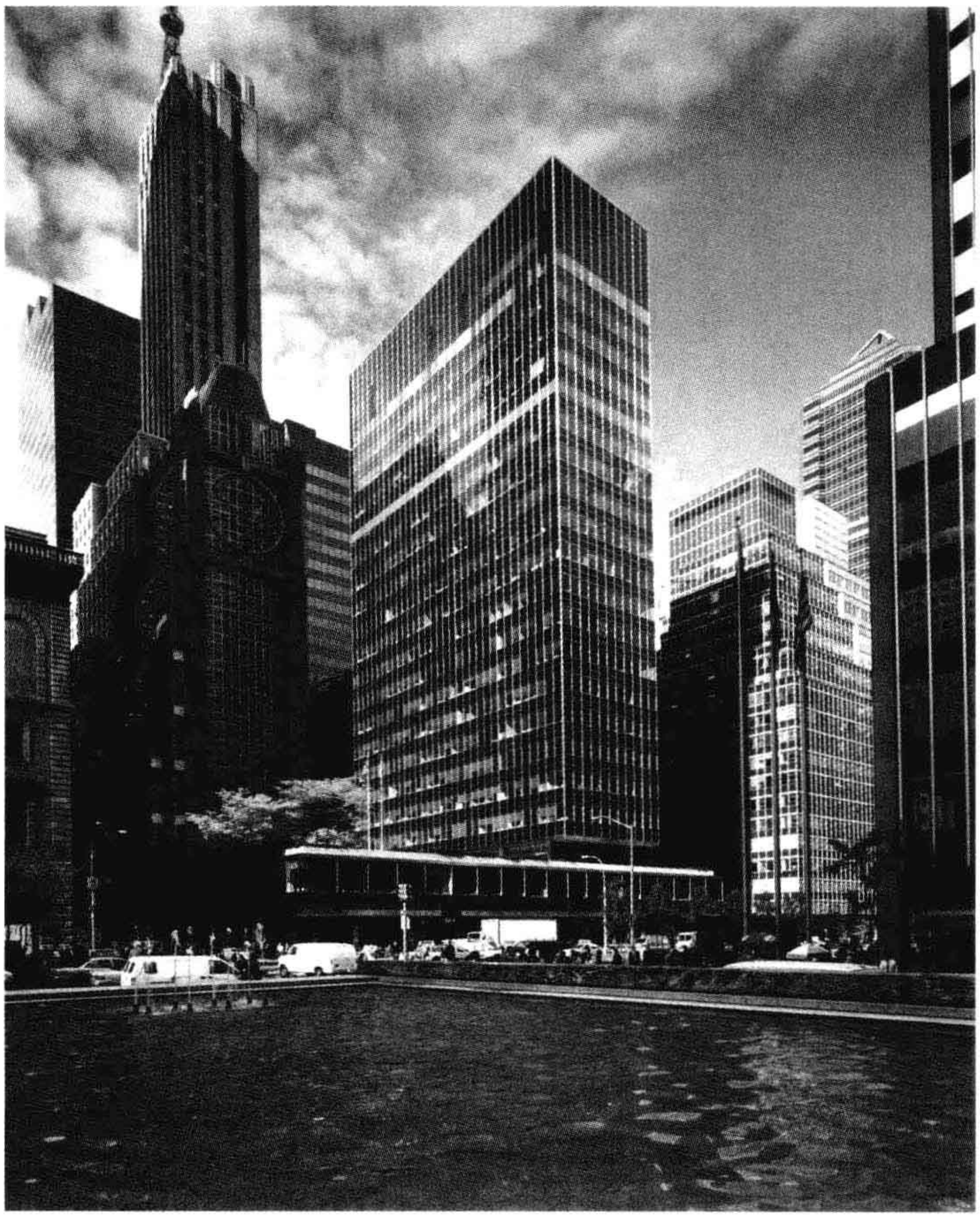


13.23 路易斯·沙利文：温赖特大厦，圣路易斯，1890—1891年

1890—1891年在圣路易斯建造的。这座人称温赖特大厦(**13.23**)的大楼采用了钢架和石砌外壳。另一些建筑师也曾试过用钢来作支撑,但为了体现传统的建筑式样,并让楼房看起来结实牢靠,他们用又大又重的石块小心地把房子包裹起来。延续千百年的习惯已使公众形成了大与重相配的心理。沙利文则开辟出一片新的天地,他采用轻型覆材,让建筑的外壳呼应甚至凸显里面的钢架。这栋七层办公楼每个楼层上分布均匀的窗户之间由垂直的粗线条隔开,大楼的四个角被垂直的扶垛强调出来。温赖特大厦的寓意是含蓄的,但我们不会误解:这个国家已停止向外扩张,开始向上生长。

沙利文的设计是着眼于20世纪的,但它仍然坚守着某些植根于古希腊、罗马历史的建筑细节,其中最值得注意的是将向上的动态终结在大楼顶部的宽大檐口(外凸的屋顶装饰)。在之后短短的几十年内,连这点古意也将会接近绝迹。

20世纪中叶稍早的时候,摩天大楼开始在大城市的闹市区获得主导地位,城市规划者不得不设法解决没有先例可循的难题。高度的上限是多少?建筑物所占用的空域应该是多少?为防止高层建筑完全挡住下方街道的阳光,应该制定什么样的预防措施(如果有的话)?纽约和其他一些城市通过的法令导致了一批外形相似、风格雷同的高楼大厦的出现。这些法令规定,如果一座大楼所占一个街区地皮的边界一直到人行道边,那么它只能建一定的英尺数或层数,除非它“后退”或收缩;而且它也只能加高规定的英尺数,除非它再次后退。由此产生的建筑后来被称为“婚礼蛋糕”大楼。但有几个建筑师找到了更有创造性的空域达标方法。20世纪50、60年代,采用**国际**(**International**)风格的建筑师设计出了美国最受推崇的一些摩天大楼。国际风格的建筑强调简洁的线条、几何(通常为直线)造型,忌用表面装饰。建筑的“骨骼”被认为应该呈现出来,并且成为唯一必要的装饰。这种纯粹风格的一个经典的例子是利弗大厦。



13.24 斯基德莫尔、奥因斯与梅里尔建筑师事务所的戈登·邦沙夫特:利弗大厦,纽约。1952年

位于纽约的利弗大厦(**13.24**)是由斯基德莫尔、奥因斯与梅里尔建筑师事务所设计,于1952年建造的,被誉为雷同建筑迷雾中的一丝清新之风。它雅致的朴素造型被广泛模仿,却从未被超越。利弗大厦可



13.25 金门大桥，旧金山。1937 年。约瑟夫·B. 施特劳斯（总工程师）；O. H. 安曼、小查尔斯·德莱思和利昂·S. 莫伊塞夫（顾问工程师）；欧文·F. 莫罗（顾问建筑师）

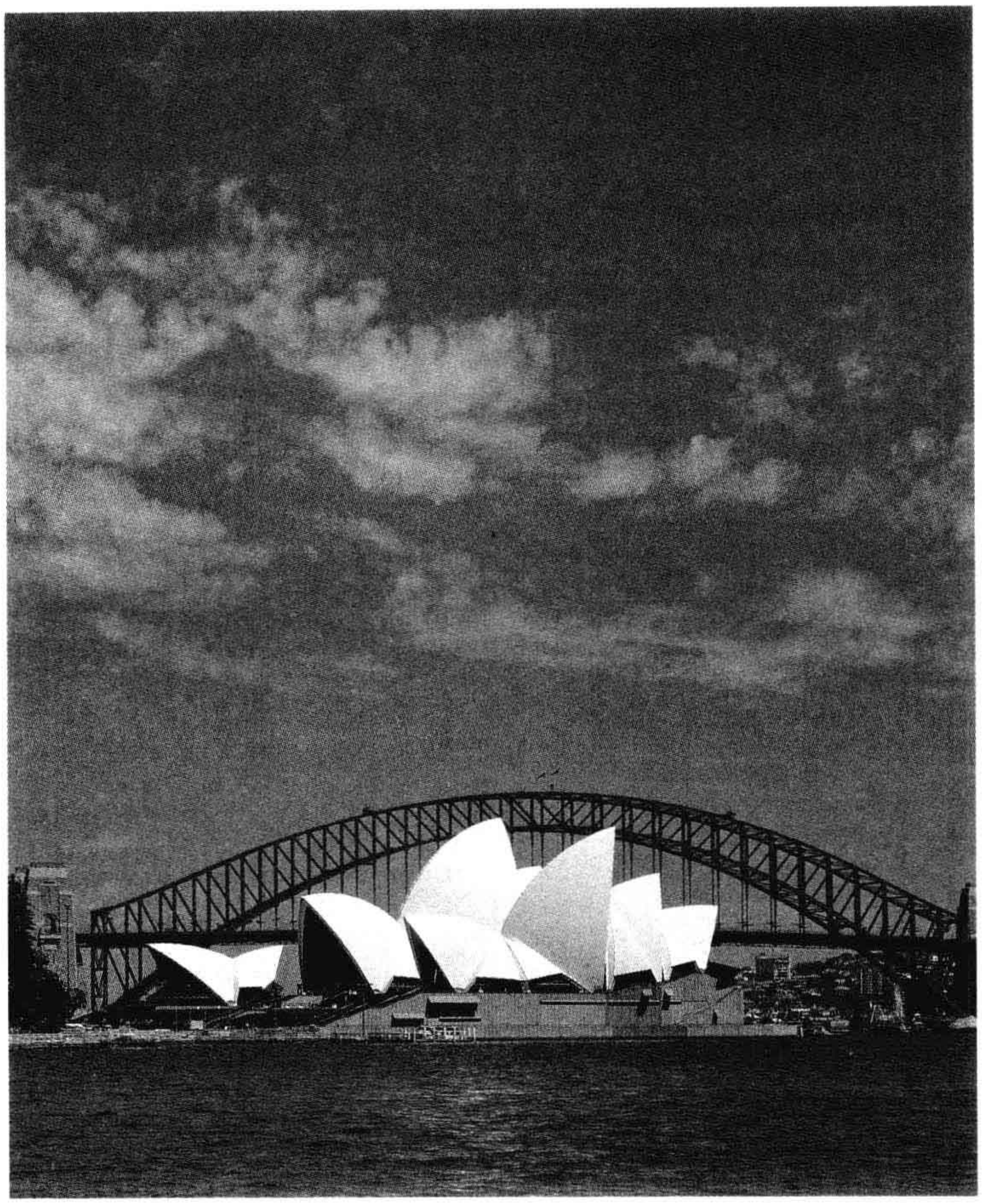
比作两块闪闪发光的玻璃骨牌，一块横卧在独立支柱上，另一块稳稳地竖立于第一块上偏离中心的位置。在那个大部分办公楼建筑师千方百计地想要填满每一寸他们有权支配的空域——无论是纵向的还是横向的——的年代，优雅的利弗大厦却向后退，挺起苗条的身躯，远离周围的邻居们，置身于自由的空间之中。甚至连它的基座也离开了地面，架在细细的柱子上，以便在大楼下方为开阔的广场和通道留出空间。除了钢架，其他结构体系几乎都无法实现这一优美造型。

悬 吊

悬吊建筑法同样是由钢实现的，我们主要把它与桥梁联系在一起，但它也曾被用于一些楼房。19 世纪末，用于造桥的悬吊概念被提出来。大体上，建筑的重量是吊在由打入地下的塔架撑起的钢索上的。长桥，如旧金山的金门大桥（**13.25**），可能只在河床里埋设两组塔架，但在塔架的拉力之下悬吊起来的钢索必须承受得住塔架之间将近 0.8 英里的跨度。拥有大弧度曲线和细长直线的悬吊结构是最优美的建筑形式之一。

钢筋混凝土

混凝土是一种古老的材料，罗马人就已经知道并且会用它了。混凝土是水泥、砂砾和水的混合物，它可以注模成形，然后自然变硬。它的主要问题是容易开裂，抗拉强度低。我们常常可以在用于铺人行道和露台的混凝土薄板中发现这个问题，这种薄板会因为重量和天气



13.26 约恩·伍重：悉尼歌剧院，澳大利亚。1959—1972年。钢筋混凝土，最高的贝壳高60米

的原因破裂、折断。不过，19世纪末出现了一种强化混凝土模板的方法，就是在混凝土变硬之前，在其中埋入铁条。铁条增加抗拉强度，混凝土则提供形与面。20世纪，又称为**钢丝网混凝土(ferroconcrete)**的钢筋混凝土被应用于各种各样的建筑，尤其是那些有不规则的有机形状的建筑。虽然钢丝网混凝土起初看似一种骨架-皮层结构，但实际上，它的加工方式更像壳体，因为铁条（有时是钢丝网）和混凝土永久性地黏结在一起，它们所形成的结构甚至在很薄时也能自承。

澳大利亚悉尼歌剧院(**13.26**)高耸的贝壳造型的建造过程中用到了一种特殊的钢丝网混凝土结构——预制强化构件。这座歌剧院其实是一个多功能的文化娱乐建筑群，施工难度几乎与其奇特的设计齐名。它的设计思想是如此大胆，以至于建造者实际上不得不一边施工，一边发明必要的技术。按照计划，歌剧院将成为这座重要的港口城市的象征，它就坐落在悉尼港，给人的感觉像是一只全速前进的快帆船。三组朝向不同的尖角贝壳把整个建筑变成了一座墙与屋顶合一的巨型雕塑。钢筋混凝土就是一种能为建造者尝试新技术、为建筑师异想天开提供机会的材料。

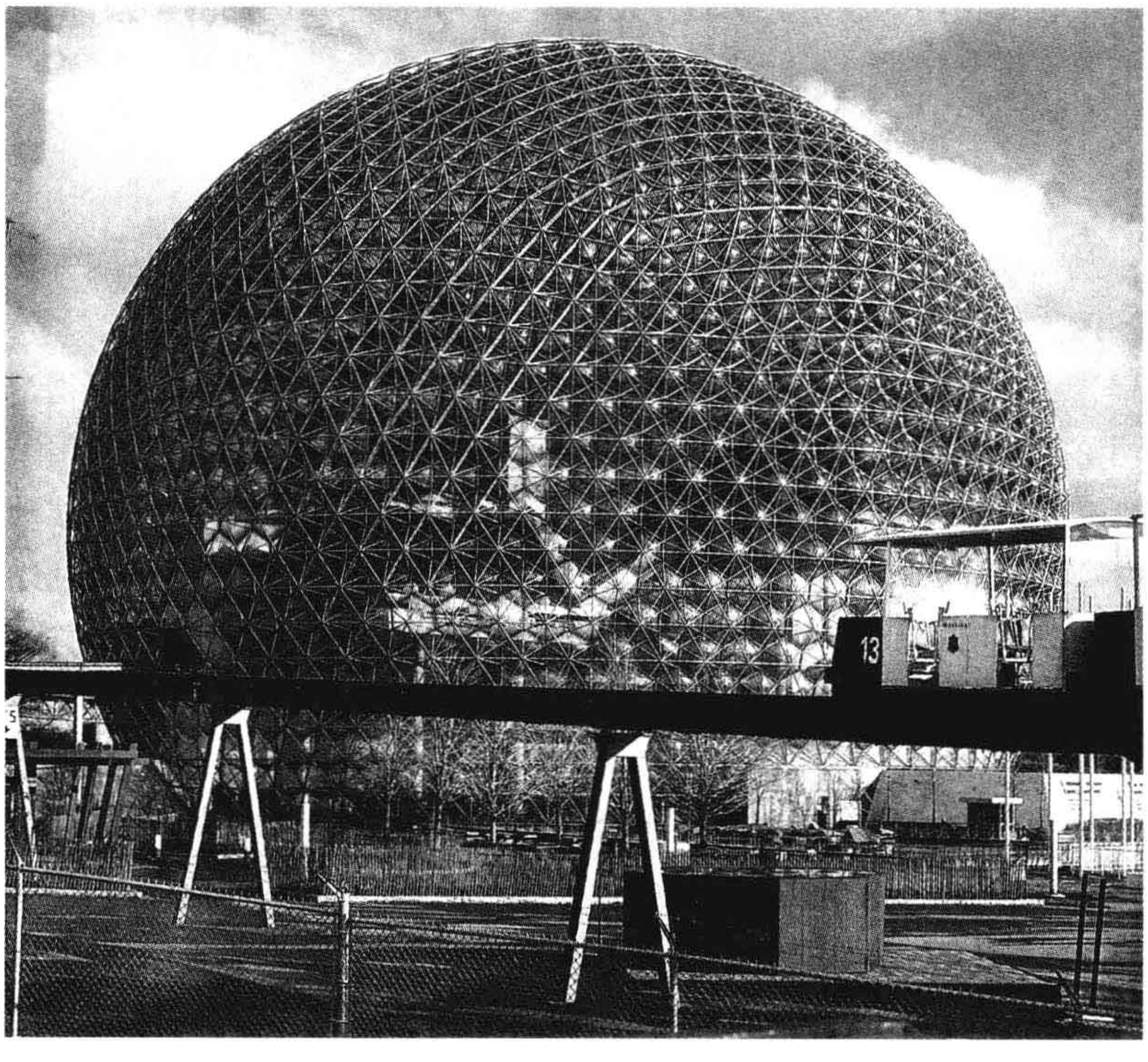
网格穹顶

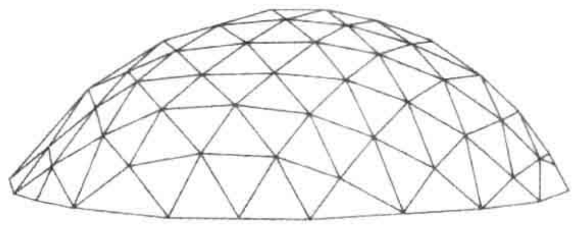
在所有的结构体系中,唯一一个可以被认为出自某个个人之手的大概就是网格穹顶了。它的发明者是美国建筑工程师 R. 巴克明斯特·富勒 (R. Buckminster Fuller)。富勒穹顶实质上是一个圆顶,它由一个排列成三角形并进一步组成四面体(一种有四个面的三维几何体)的金属棒网络构成。这个金属网可以用包括木头、玻璃和塑料在内的几种轻型材料中的任意一种来包覆。

网格穹顶提供了一种以往的建筑从未获得过的组合优势。虽然与它的大块头相比,它的重量非常轻,但它却令人惊讶地牢固,因为它的结构基础是如数学般精密的三角形运用方式。由于穹顶的内部不需要支撑,所以我们可以完全自由地使用被它围起来的所有空间。网格穹顶可建成任意大小。至少从理论上说,一个 2 英里宽而且结构稳固的网格穹顶是可以造出来的,只不过这样的规模从未被尝试过。富勒穹顶的基础是一个组合式的结构体系,对于现代施工技术而言,这一点可能尤为重要。独立构件——组合部件——可以预制,以实现极其快速的穹顶——甚至是巨大穹顶——组装。最后,由于在覆材选择上的灵活性,湿度、温度和照明管理可以有近乎无限的方案。

富勒 1947 年就获得了网格穹顶的专利权,但直到 20 年后,当他的设计变成了蒙特利尔世界博览会的美国馆时,公众才注意到它的潜在价值。第 67 届世界博览会上的这个穹顶(**13.27**)震惊了建筑界和博览会的常客。它的直径有 250 英尺(约为一个被修成圆形的足球场大小),由于表面覆盖着半透明材料,它就像一艘降落在地球上的巨大飞船,照亮了夜空。

第 67 届世界博览会结束以后,一些人预言,要不了多久,所有的住宅和公共建筑都将是





网格穹顶

13.27 R. 巴克明斯特·富勒:美国馆,第 67 届世界博览会,蒙特利尔。1967 年。网格穹顶,直径 75 米

网格穹顶。这个梦想已大为褪色，但事实证明，富勒穹顶格外适合寒带的政府和科学活动。比方说，要在南极洲严寒的荒原上建造一座可以居住的房子，就需要易于运输和组装的材料、能够抵御冰点以下的温度和狂风的高强度，以及对室内环境的控制。网格穹顶能满足所有这些要求。

在这篇关于主要结构体系的概述中，我们已看到，建筑形式及其施工方法在很大程度上取决于可用的材料。木头非常适合柱楣结构和轻质木骨架结构；石头也可用于柱楣结构，另外还有拱和穹顶；金属实现了钢架结构、悬吊或钢筋混凝土，等等。但还有另一个因素——往往是一个更为重要的因素——在影响着建筑的外形，那就是建筑的用途。

建筑的用途

建筑很少是大杂烩式的。几乎每座建筑都是为服务于某个具体的功能而设计的，我们也是根据建筑实现目标的方式来评价它的。虽然各个时代的建筑风格大不相同，但几乎每一座建筑都能被归入寥寥数个大的类型之一：政府建筑；其他公共建筑，如图书馆或博物馆；商业建筑，包括事务所、银行和商店；公共交通建筑——航站楼、火车站等；宗教建筑；当然，还有住宅。

除了用途，每座建筑都具有某种特点或风格。它在四墙之内营造出某种环境，并把某种形象呈现给更广大的外界环境。比方说，一个银行可以是豪华壮丽的，可以是质朴友善的，也可以是现代的、高科技的。银行业者通过选择一种建筑风格，让我们了解他们的自我形象和所希望吸引的顾客群。其他类型的建筑显然也有类似的效果。

本小节将简要地考察建筑的功能和风格。我们首先比较具有相同用途的建筑个案，依次研究博物馆、办公楼、住宅的实例。

三座博物馆

博物馆是建筑设计中的一个有趣的课题，因为它们是一种用来陈列其他艺术品或古物的艺术品。它们实现这一用途的方式在很大程度上向我们揭示了建筑的本质。

位于华盛顿的国家美术馆(**13.28、13.29**)是拥有世界上最优秀的西方艺术收藏的博物馆之一。建于1937—1941年的美术馆是银行家、实业家安德鲁·梅隆(Andrew Mellon)送给国家的一个礼物。梅隆不但聘请建筑师、投资建造，还把自己的私人艺术藏品捐给美术馆，并鼓动朋友们也这样做。梅隆选择的建筑师是新古典主义——一种以古希腊、罗马建筑语汇为基础的风格——大师约翰·罗素·波普(John Russell Pope)。在此之前，波普已设计了两座位于首都的重要建筑——宪法大厅和国家档案馆，以及巴尔的摩美术馆和大量私人住宅。

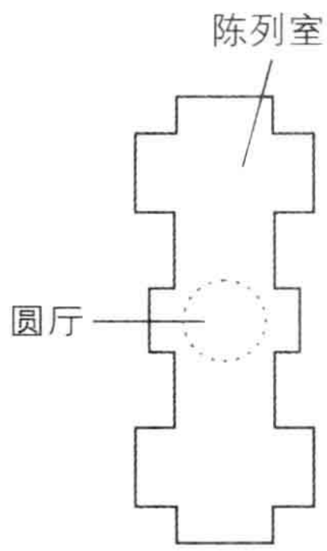
波普这座对称建筑正中的焦点是一个神庙式正立面，它通向一个有穹顶的圆厅，这种组合显然由罗马万神殿(见13.13、13.15)衍生而来。圆厅两侧宽大的筒形拱顶走廊通往一个个以天窗采光的陈列室。对波普而言，万神殿不仅是一座年代久远的伟大建筑，它还带有鲜明的美国色彩。在创建共和政体的合众国的过程中，制宪者们把罗马共和国当作了样板。试图将这个年轻的国家与希腊和罗马的遗产联系起来的托马斯·杰斐逊就为自己的私宅蒙蒂塞

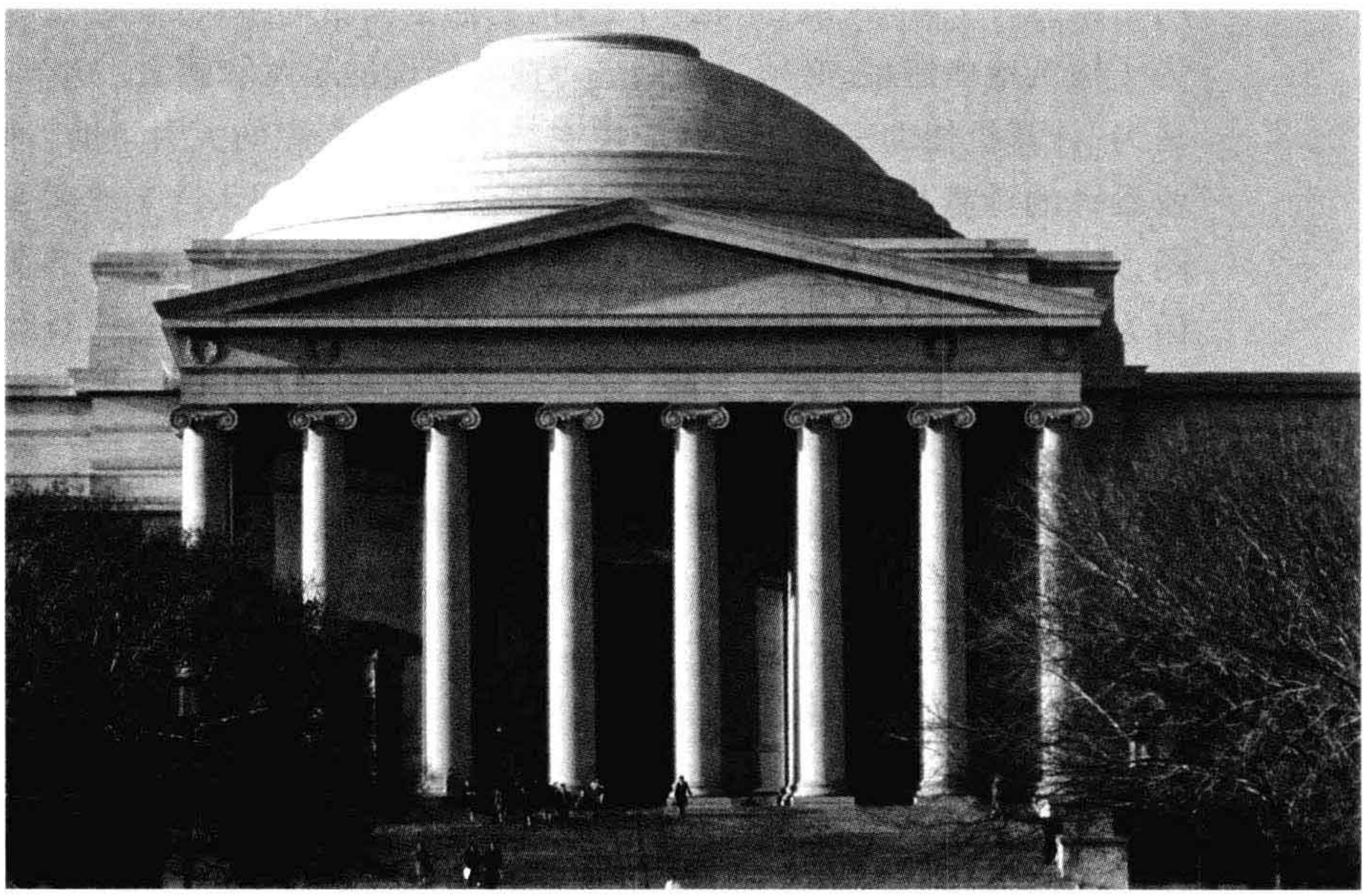
洛庄园设计了一个有穹顶的圆厅,他为弗吉尼亚大学也设计了一个,作为校园的一部分。事实上,波普曾用另一个圆厅向杰斐逊致以最后的敬意,即与国家美术馆同时创作、同样位于华盛顿的杰斐逊纪念堂。

遗憾的是,波普和梅隆都没能活着看到 1941 年由总统富兰克林·D. 罗斯福主持的落成仪式。尽管这座建筑立即在民众中间大获成功,但批评家和年轻建筑师对它的评价不佳,他们认为它保守的设计既浮夸又乏味。支持者后来指出,这座建筑跟它所要保存的这些出自文艺复兴到 19 世纪建立起来的西方核心传统的艺术品非常相配。最初的论战久已平息,如今,波普的建筑看起来仿佛超脱于时间之外,充满了自信,它的宽敞空间为人们观赏艺术品提供了一个极为舒适的环境。

波普的国家美术馆从容地在华盛顿的新古典主义体系中占得了一席之地。白宫、国会大厦、高等法院及其他重要建筑都采用了相同的建筑语汇。弗兰克·O. 盖里为他位于西班牙北部巴斯克地区毕尔巴鄂市的博物馆(**13.30**)选定的则是截然相反的策略。他不愿遵照现有的建筑模式,而是力求反其道而行之。盖里本来是受邀对毕尔巴鄂一座废弃的大仓库改造成博物馆——保存其工业外表但重新设计其内部——的可能性进行评估的。但所有的相关人员很快发现,这个仓库不能再用了(盖里曾建议,把它改成一个有购物场所的宾馆可能更为合适),而且,在穿城而过的河边,可以找到更让人兴奋的修建地点,这里还是该市正在设法复兴的一个区域。盖里放弃了保全旧建筑的计划,决定造一个新的出来。

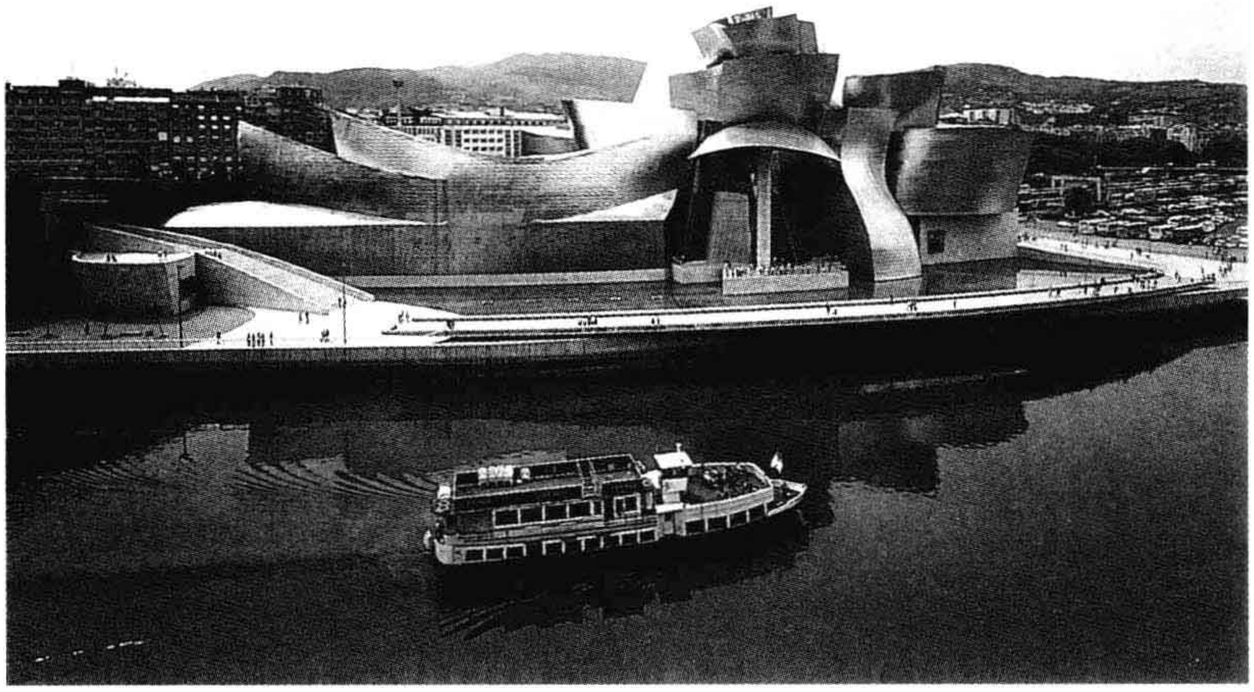
在第四章,我们已看过一张展现这座博物馆令人印象深刻的内部空间的照片(见 4.41)。

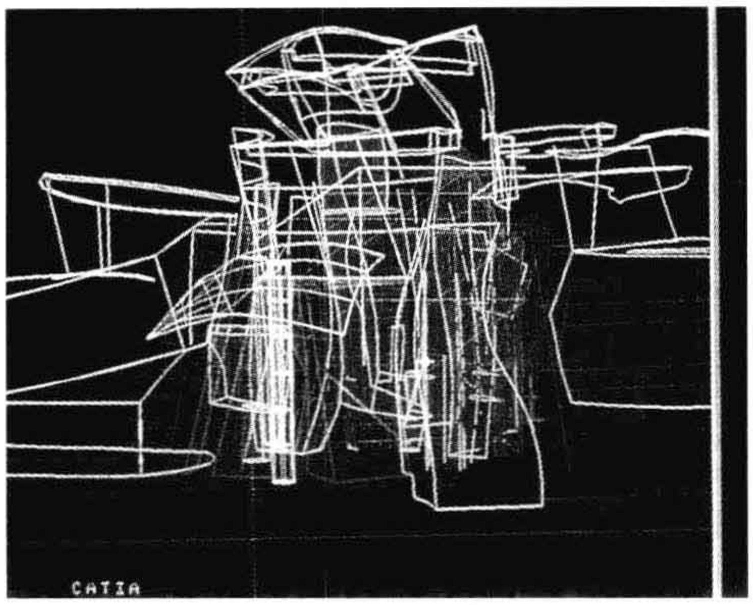




13.28 (右)约翰·罗素·波普:国家美术馆(现称西楼),华盛顿。完工于 1941 年

13.29 (左)国家美术馆示意图





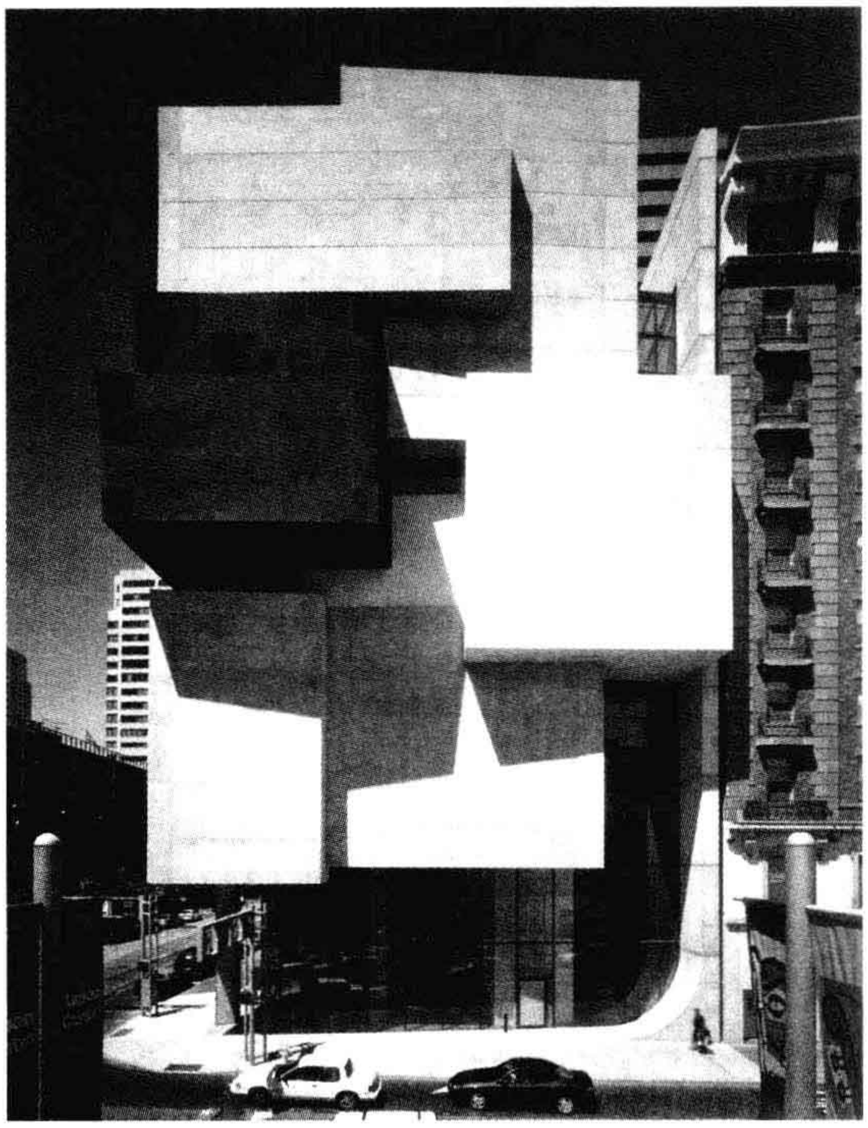
13.30 （左）弗兰克·O. 盖里：毕尔巴鄂古根海姆博物馆，毕尔巴鄂，西班牙。1997 年

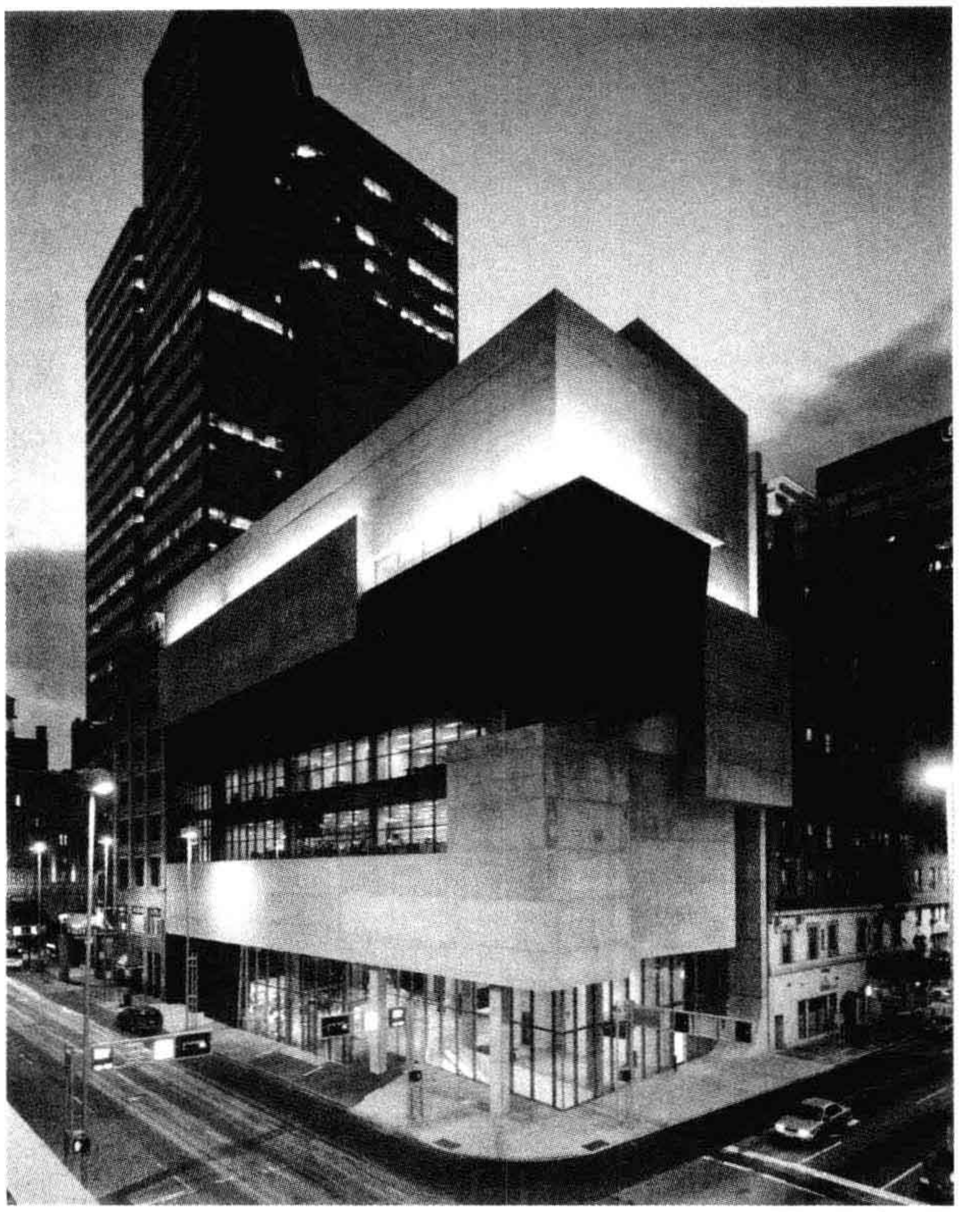
13.31 （右）计算机辅助三维交互式应用系统制作的毕尔巴鄂古根海姆博物馆透视图

现在，我们又看到了一张博物馆立于河畔水池中的全景照片。用盖里的话来说，它的镀钛造型像一朵硕大的"金属花"一样绽放开来。另一些人则在它们流畅的曲线中看出了船或鱼的形状。

盖里的这座建筑的有机造型带有一种本能甚至即兴的性质，就好像它们明天就会被组合成另一个样子，或在"花"开之时，它们也会自动生长、变化。这当然是一种错觉，因为为了构筑这些造型，必须对它们进行极其精确的绘图和测量。这个艰巨的任务得到了一个名为"计算机辅助三维交互式应用系统"的电脑程序的大力帮助。原本为法国航空航天工业设计的计算机辅助三维交互式应用系统对一个用木片和纸搭的工作模型进行数码制图，从而得到博物馆的透视图（**13.31**）。这个程序使盖里团队的工作保持在工程预算之内，因为有了它，他们就能将每个设计决策落实成施工方法和精确的用料量方面的实际结论。其实，在实体博物馆开工之前，这个程序已经建起了一个虚拟博物馆，并反复多次对它进行了修改。

毕尔巴鄂古根海姆博物馆扩张性的波浪形造型与盖里不得不使用的这片开阔的滨水之地非常相配。相反，伊拉克裔英国建筑师扎哈·哈迪德（Zaha Hadid）在辛辛那提修建新的洛伊丝与理查德·罗森塔尔当代艺术中心时，可供她使用的狭小地块需要一种不同的建筑类型，它必须能与城市环境契合无间。针对这个处于街角的位置，哈迪德建起了一座拥有两个不同立面的大楼（**13.32、13.33**）。较窄的东立面是一个由立方体构成的不对称组合结构，它高高地向外凸起（13.32），给人的感觉是大楼好像就要冲出它那狭小的空间，仿佛它拥有的能量超出了它所能容纳的极限。为底层划定边界并向北（右）一直延伸到立面尽头的透明玻璃墙在黑白块面的周围营造出一个视觉上的"呼吸空间"，让这些块面看起来仿佛飘浮在空中。南立面（13.33 中的左面）呈现出一种平和得多的动感。如果把东立面看作高浮雕，那么南立面就是





13.32 （左）扎哈·哈迪德：东立面，洛伊丝与理查德·罗森塔尔当代艺术中心，辛辛那提。2003年5月落成

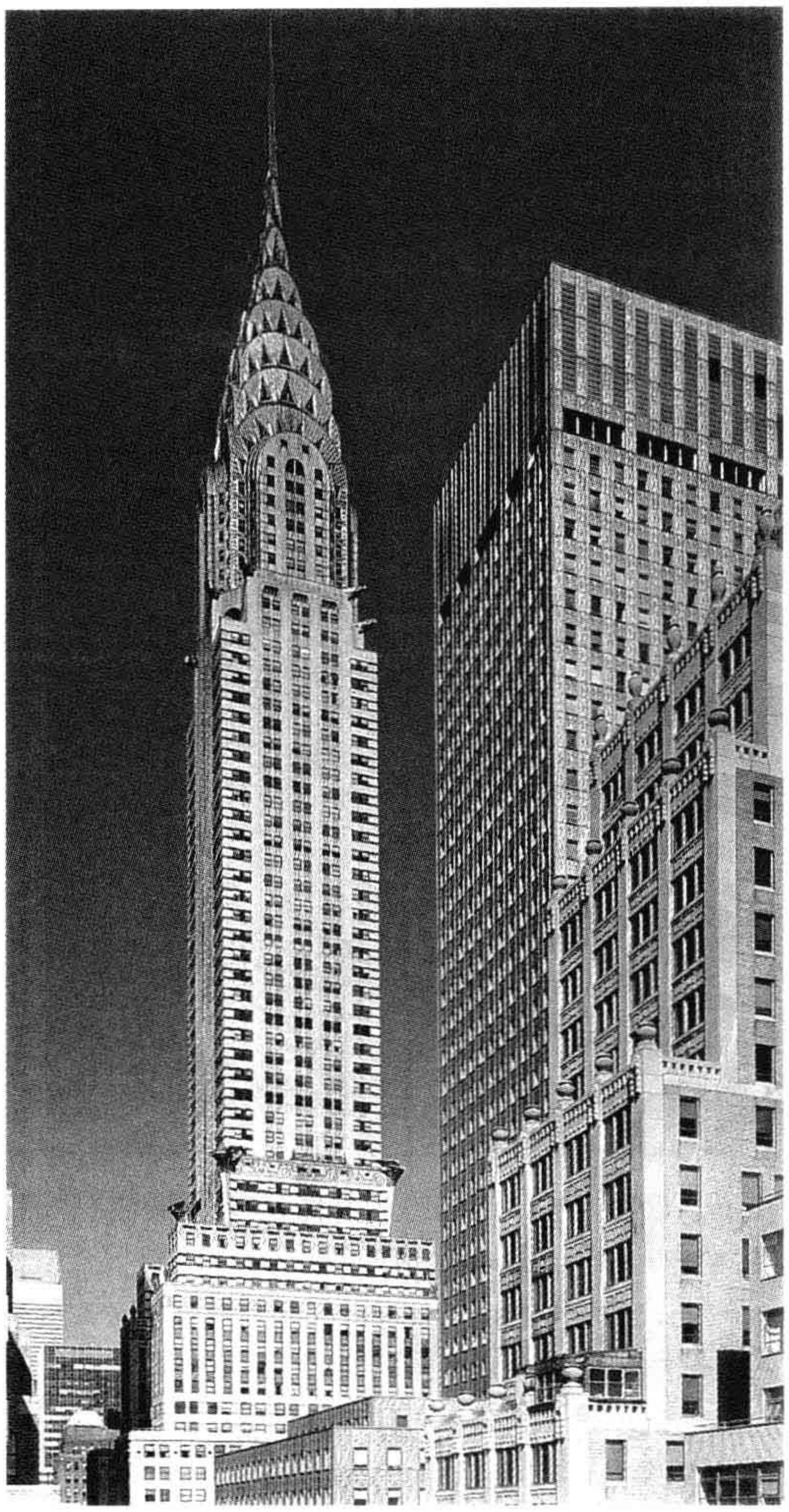
13.33 （右）洛伊丝与理查德·罗森塔尔当代艺术中心，从东南方看

浅浮雕了，其主体是那些细长的水平结构，它们让大楼显得比实际更长。夜景照片清晰地拍出了哈迪德为博物馆办公室准备的一排窗户。这些窗户不仅让员工享受到充足的日光，还向过往行人表明，这是一栋充满人气的忙碌的大楼。

哈迪德希望她设计的博物馆能受到欢迎，吸引参观者进入。为了达到这一目的，她发明了一种被她称为“城市地毯”的设计元素，我们可以在13.32中看到它。底层的混凝土地板延伸到博物馆外面，形成了包围博物馆的人行道。玻璃墙是内与外之间的唯一界线。在右方，地板逐渐向上弯曲，紧贴着旁边的楼房升起。说真的，哈迪德就像是在地基上盖了一块混凝土地毯，然后把她的博物馆轻轻地放下，搁在地毯上。

三栋办公楼

商业建筑与政府建筑相似，往往具有强烈的象征意义。它的首要宗旨是提供办公场所，但其次要用途之一可能就是制造出某种与拥有大楼的公司相关的效果。当一个公司决定修建一栋新的办公楼时，公司领导必须认真考虑，什么样的形象将通过大楼呈现给公众并深入人心。不过，与政府建筑不同，办公楼很少模仿传统建筑，而是试图传达出生气勃勃的现代



13.34 威廉·范阿伦：克莱斯勒大厦，纽约。完工于 1930 年

感——一个正向未来迈进的公司的形象。因此，办公楼多为时尚产品，它们的设计体现着时代潮流。三个前后间隔 60 年的例子将证明这一点。

纽约的克莱斯勒大厦是无可争辩的早期摩天大楼中的明珠，它于 1930 年建成，是第一座超过 1000 英尺的办公楼。它修长、典雅的尖顶(**13.34**)使纽约的天际线大为改观，尽管后来在它周围出现了更高的大楼，但它依然显得与众不同。我们可以列出三个为这座杰出建筑作出贡献的因素：汽车工业的巨大成功，这使沃尔特·珀西·克莱斯勒(Walter Percy Chrysler)建造一座属于自己的大楼的心愿得以实现；优质建材和劳动力价格的下降；以及一种被称为**装饰派艺术(Art Deco)**的风格的盛行。

当时最时髦的装饰派艺术的标志是几何图形和丰富的表面装饰(“deco”一词来自 1925 年在巴黎举办的装饰艺术博览会，这种风格就是在这个博览会上首次亮相并成为一股举足轻重的力量的)。装饰派艺术显然是机器时代的产物，因为它最喜欢的材料是铬、钢、玻璃和铝——闪闪发光的现代材料——而且最好是加以精心组合，达到让人眼花缭乱的效果。它无疑象征着令人头晕目眩的激动人心的场面，它赞美的是汽车和飞机的速度以及忙碌的人们。在克莱斯勒大厦的顶部，三角窗开在层层叠叠的旭日图形上——就像一尊刺入云霄的流线型几何形雕塑。

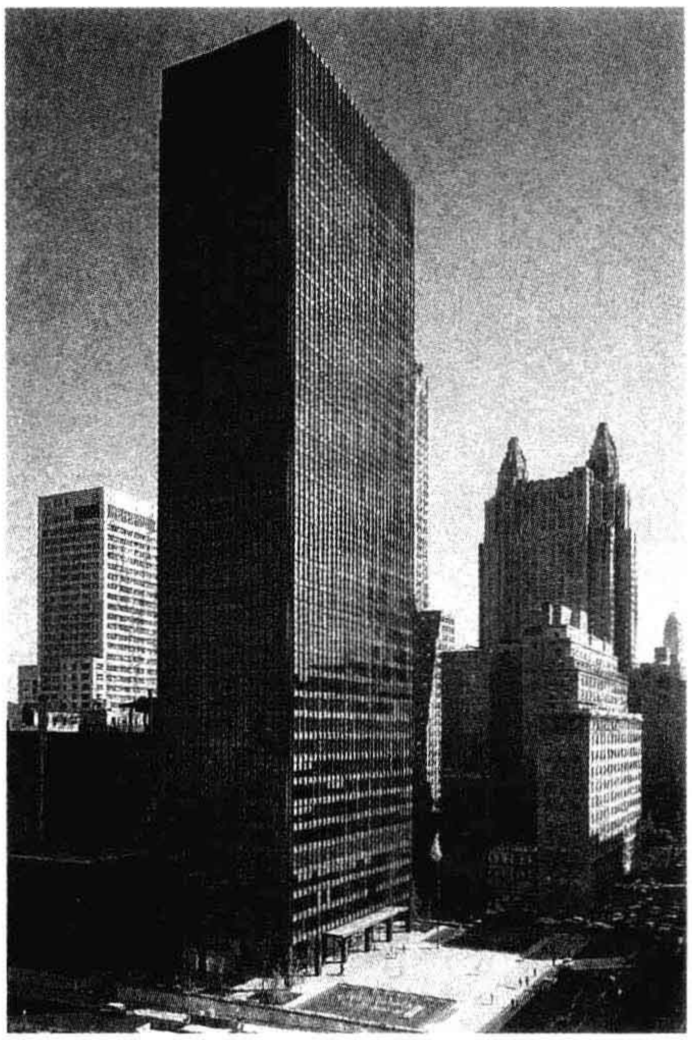
20 世纪 40 年代，装饰派艺术的图案式造型让位给简约、朴素的国际风格美学。从某种意义上说，国际风格的根源可追溯到强调“形式服从功能”的路易斯·沙利文(见 13.23)。换言之，楼房或其他任何物品的形式应该表现出它的用途，而不是被随心所欲的装饰覆盖。这一思想被两位欧洲建筑师勒·柯布西耶和路德维希·密斯·范德罗厄(Ludwig Mies van der Rohe)接受，并转变成一种统治了整个 20 世纪 70 年代美国建筑界的风格。勒·柯布西耶后来抛弃了国际风格简单的几何形，转向更接近自然的表达，如朗香教堂(见 5.26)，但密斯·范德罗厄的一句经常被引用的话成了艺术史上一个新的口号：“少即多。”他说这话的意思是，建筑师(及其他设计师)必须将造型简化至最纯粹的基本要素，即对于作品的功能而言必不可少的那些部分，这样才能实现更纯正、更令人满意的设计。

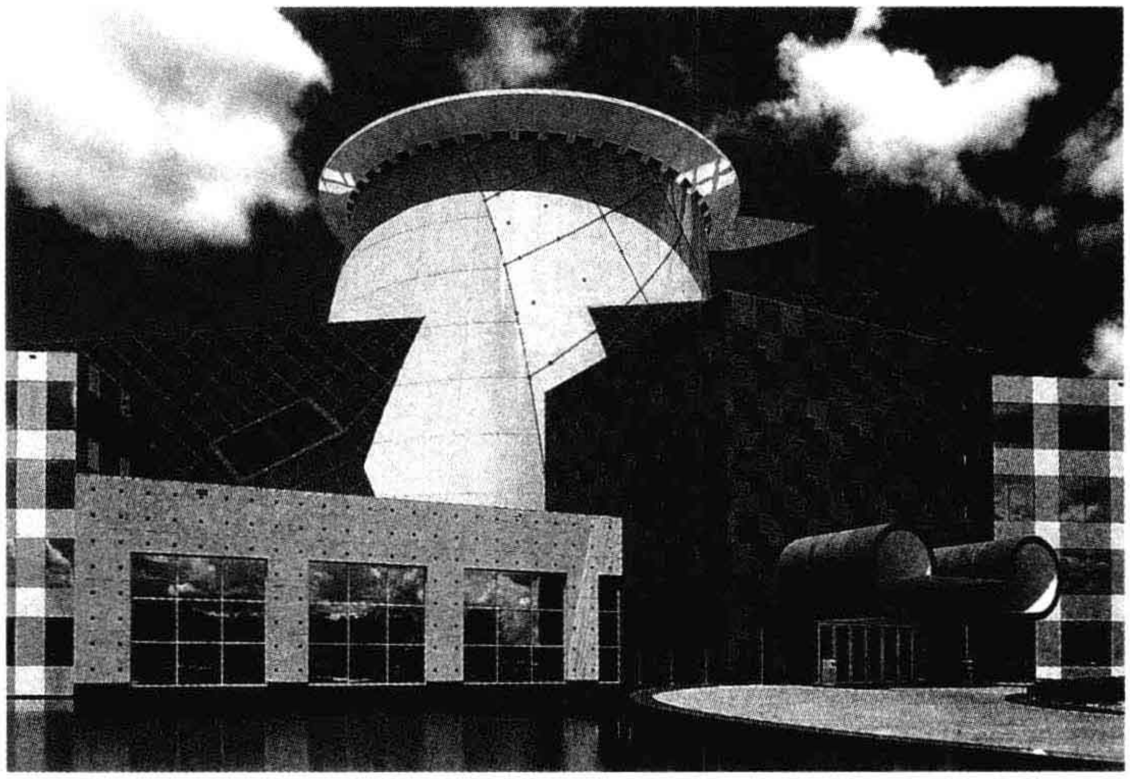
如前所述，国际风格是通过利弗大厦(见 13.24)等建筑传入美国的。利弗大厦的斜对面有一座被许多人视为该风格之化身的大楼。由密斯·范德罗厄和菲利普·约翰逊(Philip Johnson)设计的西格拉姆大厦(**13.35**)在设计美学上几乎与克莱斯勒大厦截然相反。西格拉姆

大厦就像一块竖立在桩子上的光秃秃的厚板子，它从最底部陡然升起，在顶端猝然而止，丝毫无意制造亮点或装饰美化。它的形状是拉长的立方体，其视觉吸引力大部分来自青铜色的钢与琥珀色的玻璃外壳的组合。

西格拉姆大厦建成后的 20 多年时间里，以及整个 70 年代，国际风格作为最华贵、成熟的样式，一直在摩天大楼建筑中占据着统治地位。在美国各地，钢与玻璃高楼在高度和设计的简明性上展开了竞争。到了 1980 年左右，可以明显看出，改变势在必行，80、90 年代的商行将寻求一种与"住在盒子里的老式公司"大不相同的形象。建筑师们也为改变做好了准备，所以后现代风格逐渐风靡美国。毫不奇怪，迪斯尼集团是接受后现代主义最为积极的公司之一。

离佛罗里达州奥兰多市不远的外形复杂且不规则、充满活力、五颜六色的迪斯尼总部大楼（**13.36**）保存了这种风格最富创造性的状态。该楼也是由立方体组成的，但它们不一定是直立的，也不总是彼此相似，当然，它们的颜色也不是单一的、灰暗的。迪斯尼公司请来的建筑师矶崎新（Arata Isozaki）把粉红色、绿色、蓝色、红色和黄色泼洒在大楼的正面，并把侧楼（比照片所显示的要长得多）设计成酷似格子花呢的样子。中间的巨大"烟囱"引入了与方形形成对比的弯曲造型。它实际上是全世界最大的正在使用中的日晷，在它内部，矶崎新用经过河水冲刷的石头造了一个日式庭园。主入口上方伸出了一对程式化的优美的——是的——老鼠耳朵。这也许是一栋开展严肃事务的办公楼，但别忘了，它是一栋身处沃尔特·迪斯尼世界的办公楼。





13.35 （左）路德维希·密斯·范德罗厄和菲利普·约翰森：西格拉姆大厦，纽约。1958 年

13.36 （右）矶崎新工作室：迪斯尼总部大楼，奥兰多，佛罗里达。完工于 1991 年

商业建筑通过其设计，不仅向外界传递着与某个具体的公司所希望呈现的形象有关的讯息，还向在楼里工作的人们发送了这样的讯息：我们希望你成为这样的人。拿迪斯尼总部大楼来说，我们肯定会认为这个公司希望其雇员富于创造力、各具特色——并且还有一点离经叛道。

三所住宅

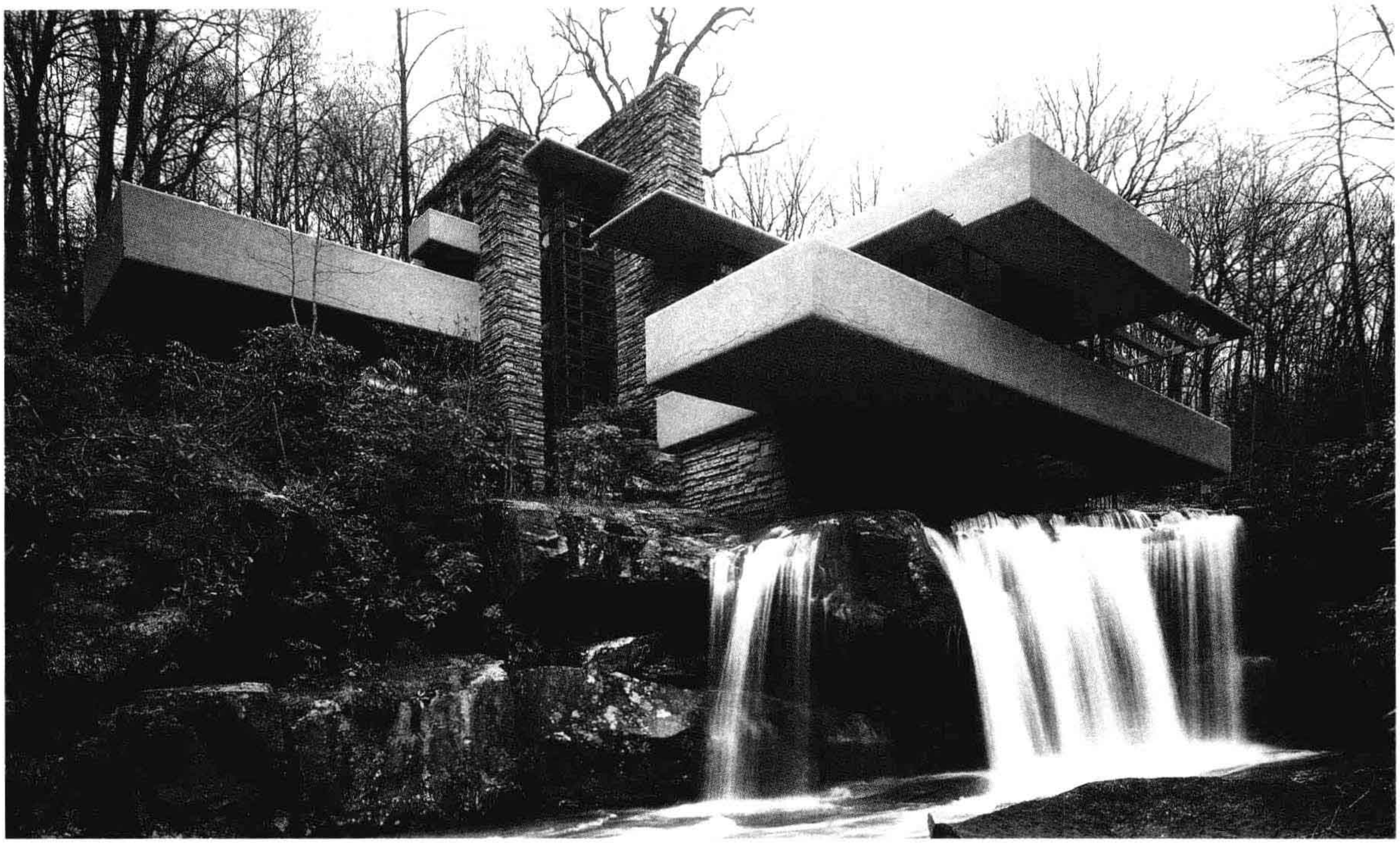
自从人类下树或出洞以来，他们建造的大部分建筑都属于住宅一类。不用说，不同时间和地点的住宅显示出了巨大的多样性。这里要考察的三个例子都反映了一种关于在建筑中居住的意义——即人应该住什么样的房子——的特殊观点。

一个至少从古罗马时期起就一直伴随着我们的住宅类型是公寓楼，随着我们这个星球上的空间越来越紧张，这类住宅无疑将变得更加普遍。除了高度被限制在五层以内这一点之外，罗马公寓楼与今天的大部分公寓楼都很相似——几乎可算是巨大的房子，内部被细分成差不多全都一模一样的千篇一律的独立寓所。在大部分现代公寓楼中，人们最想拥有的是最顶部的房间，即顶层公寓，因为它们提供了大部分公寓住户必须放弃的乐趣，包括无处不在的日光和微风以及私人露天场地。

公寓设计中最著名的一个实验试图让每个人都获得这些奢侈的享受。由摩西·萨夫迪(Moshe Safdie)设计的蒙特利尔栖息地(**13.37**)就是被当作了一次关于未来住宅的形式和建造方式的实验。与富勒穹顶(见 13.27)一样，它也是在第 67 届蒙特利尔世界博览会上揭幕的。这座综合建筑由 354 个预制的混凝土组件构成，它们层层堆叠，形成 158 套公寓，一些公



13.37 摩西·萨夫迪：栖息地，蒙特利尔。1967 年



13.38　弗兰克·劳埃德·赖特：流水别墅，熊溪，宾夕法尼亚。1936 年

寓是平齐的，另一些则被造成复式楼。虽然这些组件尺寸统一，但它们是根据不同的用途和户型巧妙设计的。这个组件可以是一个带厨房的起居和用餐区，那个可以是两间卧室外加一个浴室；一些组件是包括起居室、厨房、卧室和浴室在内的全套单元房。通过这种组合法，不论多大的家庭几乎都能住得下。每套公寓都有一个私用入口、朝向各个方向的窗户和一个露台——每套房的平顶就是楼上邻居的阳台。实际上，每户人家住的都是顶层公寓。

栖息地刚刚开放时，人们认为它作为一个概念是令人兴奋的，但作为居住环境却相当乏味。不过，在之后的 30 年中，栖息地焕发出了迷人的成熟风韵，因为住户们把各自的人性特征植入到科技之中。一些家庭加盖了玻璃门廊，另一些添加了天窗；到处是花草树木。这些小小的修饰合在一起，把这座属于未来的公寓楼变成了一个吃香的当代栖居地。

建筑师们要出名，一般靠的是"大"项目——办公楼、博物馆、机场航站楼、宾馆，他们只是附带设计私人住宅。但对于那个常被视为美国最伟大的建筑师的人来说，情况正好相反。虽然也设计大型的公共建筑，但弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）将永远作为一名住宅建筑师留在人们的记忆里。

赖特对家居建筑的态度以两条相互关联的原则为特点：首先，房子应该融入周围的环境；其次，房子的内部和外部应该在视觉上和物质上达到浑然一体。这些原则一起构成了赖特的"有机"建筑理论。位于宾夕法尼亚州熊溪的通常被称为"流水别墅"的考夫曼别墅（**13.38**）被认为是他的代表作。

考夫曼别墅是为一个带有小瀑布且树木繁茂的溪畔之地设计的。房子主要是用从紧邻地区采来的石头建造的，这不仅在视觉上，也在概念上建立起房子与环境的关系。三个露台

弗兰克·劳埃德·赖特

1867—1959



弗兰克·劳埃德·赖特照片

许多评论家认为，弗兰克·劳埃德·赖特是他那个时代最伟大的美国建筑师；当然，也很少会有人怀疑他是最卓越的住宅建筑设计师这一断言。人们在欣赏赖特20世纪头十年设计的房子时，必定会对它们不同寻常的现代感感到震惊。

赖特受到的正规教育少得可怜。他在威斯康星州的麦迪逊市上的高中，但显然没有毕业。后来，他在威斯康星大学完成了相当于一个学年的土木工程课程的学习，其间，他还兼了一份绘图员的工作。1887年，他搬到芝加哥，最后在由早期办公楼的杰出设计师路易斯·沙利文领导的建筑师事务所找到了工作。不久，赖特就承担起了完成公司所承接的大部分住宅订单的责任。1893年，他开了一家自己的事务所。

在接下来的20年里，赖特不断改进他标志性的"草原住宅"的操作方法。大部分草原住宅位于中西部，它们呼应着广袤的大平原的平坦地貌——主要是在水平方向上铺展开来，占地很广，通常只有一层。每栋房子都表现了赖特对结构和材料的特殊兴趣；他喜欢尽可能用当地的原生材料来建房子，因为这样，房屋就能与环境融为一体。室内被设计成开放的布局，房间之间没有隔断，而是融汇成一个统一的空间（这在当时是一种少见的做法），房子内外也是浑然一体。这些要素加在一起，就构成了赖特一再提及的"有机"建筑。

在漫长一生的大部分时间里，赖特的个人生活一点也不平静。他父母的婚姻似乎极不幸福，以致他们在1885年赖特17岁时离了婚——在那个年代，这是一件非比寻常的事。赖特本人也有过一段麻烦不断的婚史。他的第一次婚姻结束是因为他撇下妻子和六个孩子，跟一个以前的客户的妻子玛玛赫·博思威克（Mamah Brothwick）私奔到欧洲。五年后，他们返回威斯康星，但在赖特外出时，博思威克被一个精神错乱的仆人残忍地杀害。这场悲剧导致了建筑师的出走，他在遥远的异乡流浪了一段时间。20世纪20年代的最后一次婚姻一直维持到他去世，而且似乎让他第一次感受到了真正的幸福。

虽然他最有名的是家居建筑，但赖特也设计了许多大型商业和公共建筑，包括纽约的所罗门·R.古根海姆博物馆。他为地处一个饱受地震之苦的地区，所以有稳定性的要求的东京帝国饭店做的新颖设计证明是成功的，因为饭店在它完工仅一年后的一次破坏性极大的地震中完好无损。

赖特撰写了几本书阐述自己的建筑理论，在书中，他总是强调自己作品的有机性和他本人的个性。"美观的建筑不仅仅具有科学性。它们是真正的有机体，是由灵魂孕育的艺术品，是在灵感而非区区品位的怪癖或任何折中的委员会意见的指引下，运用最合适的工艺创造出来的。"[①]

[①] Frank Lloyd Wright, *A Testament* (New York: Horizon Press, 1957), p. 64.

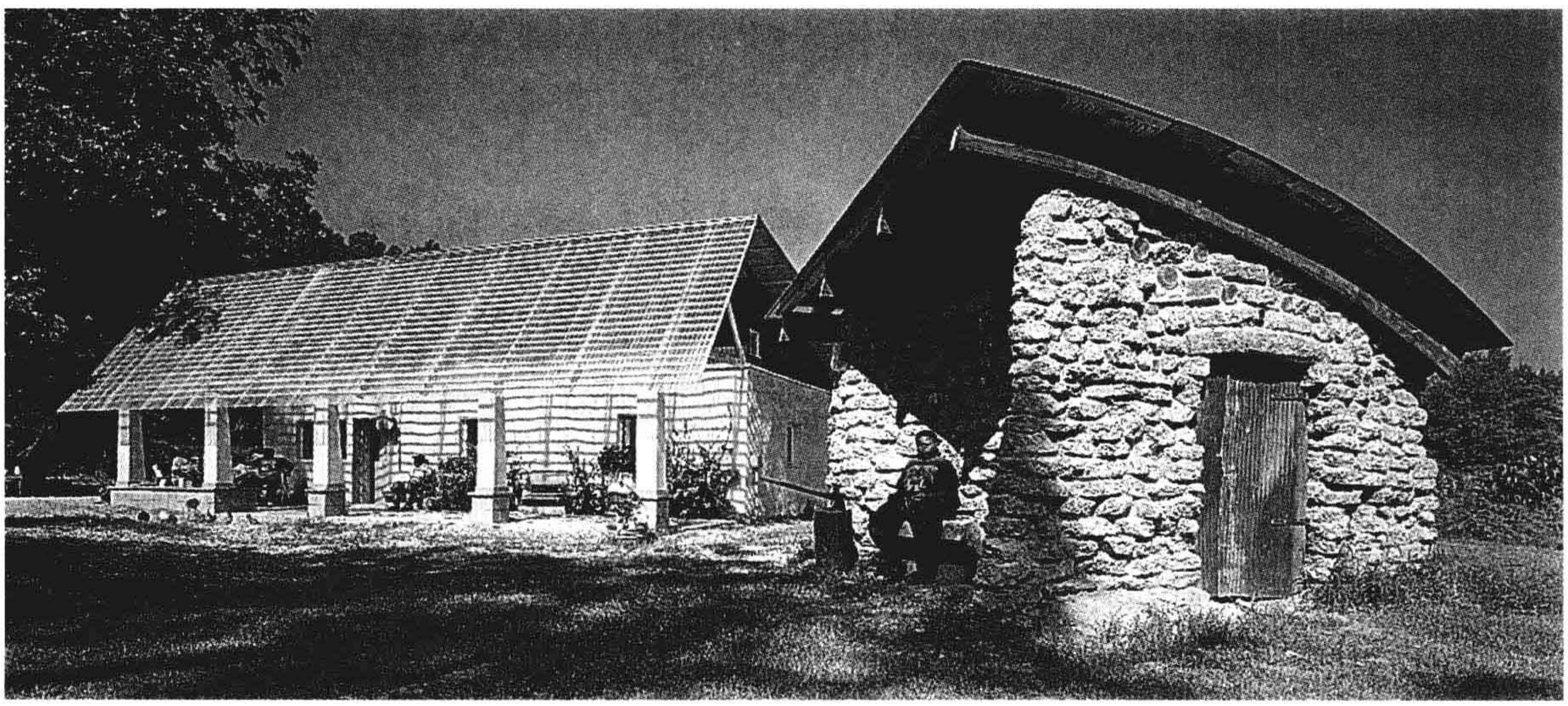
从房子向外伸出,其中两个由悬臂梁支撑着,悬在瀑布上方。**悬臂梁(cantilever)**是一种一端被撑住、另一端向外突出的水平结构。这种构造的出现有赖于抗拉强度高的钢筋混凝土。赖特是最早将悬臂梁用于家居建筑的建筑师之一。在这里,由悬臂梁支撑的露台呼应着瀑布顶端突出的岩石的形状,进一步拉近了房子与所在地的视觉关系。

“流水别墅”内部的主体是一个通向露台的大房间,由于不存在具有分割作用的隔墙,它产生了一种“有机”的空间流。赖特认为,炉边是家庭的核心,所以他的设计中包括了一个巨大的石壁炉,我们可以在这张照片里看到它的烟囱。按照他在私人项目中的习惯,建筑师还设计了大部分家具,并把它们嵌在墙上,让房主无法篡改他的总布局。

我们现在要讨论的第三所住宅表达了一个基本但常被忽视的观点:建筑为大众。每个人都应该住上舒适的房子。这就是建筑师塞缪尔·莫克比(Samuel Mockbee)在阿拉巴马的奥伯恩大学为建筑系学生设立的项目“乡村工作室”背后的理念。在3个月的项目期内,学生们合住在边远的格林斯伯勒乡下的一个废弃的老屋里。在那里,他们设计了一个住宅区,然后用所能找到的每一种材料、所能得到的每一分钱,亲手把它建了起来。他们的客户就是当地的乡民,这些人大都生活贫困,凭他们自己的力量,永远也请不起建筑师。

乡村工作室第一个完整的住宅项目是布赖恩特住宅(**13.39**),它是为大半辈子都在一个漏风漏雨的拼缀棚屋里勉强度日的谢泼德和艾伯塔·布赖恩特(Shephard and Alberta Bryant)老夫妇设计的。学生们让一种古老的习惯复活了:他们用大捆的干草做墙。干草廉价、易加工,还是一种天然的隔热材料。里里外外粉刷一遍,墙面就变得光滑、防水了。按照南方的传统,一条舒适的长门廊横跨房子正面,它上盖便宜的丙烯酸遮阳板,下有鲜黄色柱子支撑。在屋内,烧柴火的壁炉可在冬天供暖,墙上的壁龛里有舒服的床铺,以备孙辈们之用。整栋房子,包括卫生设备和厨房装置在内,只花了16500美元,当地商家的资助和礼物就足以支付这笔费用了。

这所房子建好之后,有一个学生又返回来修了一间外屋。这是一个小小的烟熏室,身为



13.39 乡村工作室:布赖恩特住宅,梅森湾,阿拉巴马。1994年

塞缪尔·莫克比

1944—2001



塞缪尔·莫克比坐在他的画作之一《在老屋前拿姿作态的尤托的孩子们》前的照片。1992 年

"我在职业上面临的挑战，"建筑师塞缪尔·莫克比说，"是如何避免被现代科技和经济上的富足冲昏头脑，以免忽视这个事实：人和地点才是重要的。"[①]

1944 年 12 月 23 日出生在密西西比州默里迪恩的莫克比从未远离过他位于南方的出生地。他在佐治亚州的本宁堡当了两年炮兵军官，之后进入建筑、设计与工程学院学习。1974 年，他获得学士学位。独立工作了十年之后，他与同是建筑师的科尔曼·科克尔(Coleman Coker)合伙开业。莫克比-科克尔事务所获得了大量成功：1987 年，他们赢得新兴建筑荣誉奖；1990 年，他们被纽约建筑联盟选中参加"新声"系列讲座。

但莫克比从内心深处对他所谓的建筑行业的"贪婪和富有"感到不安，所以他结束了私人开业，前往奥伯恩大学建筑系任教。1993 年，他和同事 D. K. 鲁思(D. K. Ruth)创立了乡村工作室，它将成为莫克比真正的遗产。在这个中等收入阶层住宅按照单一样板批量生产，而富豪住宅则被过度设计，只因为客户付得起钱的年代，莫克比开展的项目却是要为阿拉巴马州黑尔县的农村贫民提供一种乡下人很少能够拥有的东西：一户一式的房子。

乡村工作室开始时是一个实验——只是大三年级海外交流项目的一种变体，而且成功的把握不大。莫克比和他的 12 名学生挨家挨户拜访黑尔县居民，表示愿意把荒废的或临时的屋舍改造成专门设计和施工的住宅。乡村工作室的成员们用捐赠的材料和拾得物，如车牌、废弃轮胎和干草，经过长时间的劳作，盖起既便宜又新颖的住房。他们的工作获得了回报：原来还有点担心的黑尔县居民逐渐把乡村工作室当成了他们中的一分子，而最初计划的一年期实验现在则变成了奥伯恩大学建筑系的一个标志性的组成部分；它也是全国唯一的此类项目。

莫克比在乡村工作室的工作中坚定果敢、事必躬亲。一周之中，从周一到周五，他一般都跟学生们一起住在一栋已成为他们基地的 19 世纪 90 年代农舍里。他整日与当地商家洽谈、跟捐助者见面、指导学生，还要维持工作室与黑尔县的关系。正如他所说："如果你下决心做这件事，你就得打起行囊，吻别妻子，走上战场。"[②] 2000 年，他的献身精神得到了麦克阿瑟基金会"天才奖金"的奖励。

在所能挤出的余暇里，莫克比喜欢画画——色彩明艳的大幅油画，它们描绘各种各样的农业神话，而且一如既往地饱含社会良知。当被要求形容他对绘画和建筑的投入时，他说："这就是我的激情所在——要对创造过程负责。"[③]

2001 年 12 月 30 日，塞缪尔·莫克比因白血病并发症在密西西比的杰克逊去世。在家人、朋友和学生的记忆里，他是一个身材魁梧的大块头，生硬的外表之下掩盖着深厚的慈悲之心。用他的同事、老朋友丹·贝内特(Dan Bennett)的话说："世界因为有了桑波*·莫克比而变得更加美好了。"[④]

[①] "The Hero of Hale County: Samuel Mockbee," interview by Andrea Oppenheimer Dean, *Architectural Record*. http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0102mock-bee-1.asp.

[②] Andrea Oppenheimer Dean and Tim Hursley, *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency* (New York: Princeton Architectural Press, 2002).

[③] "The Hero of Hale County".

[④] 莫克比讣告，*Mobile Register*, January 1, 2001.

* 塞缪尔·莫克比的昵称。——译者

钓鱼迷的布赖恩特先生可以在这里熏制他钓到的鱼。它居于照片的右方,几乎完全用拾得材料建造。用路缘石碎块砌的墙里嵌着把光线引入室内的彩色玻璃瓶。平缓的曲面白铁皮屋顶由废木料支撑着。屋内,天花板的边缘贴着旧路牌。材料的总费用是40美元。

乡村工作室帮助学生跨过了理论与实践、建筑知识与实践经验的间隔,同时也造福了地方民众。它提醒我们,建筑在本质上是关于我们如何居住的。通过建筑,我们在自然界内部建立起了属于自己的人类环境。

新方向:环保建筑

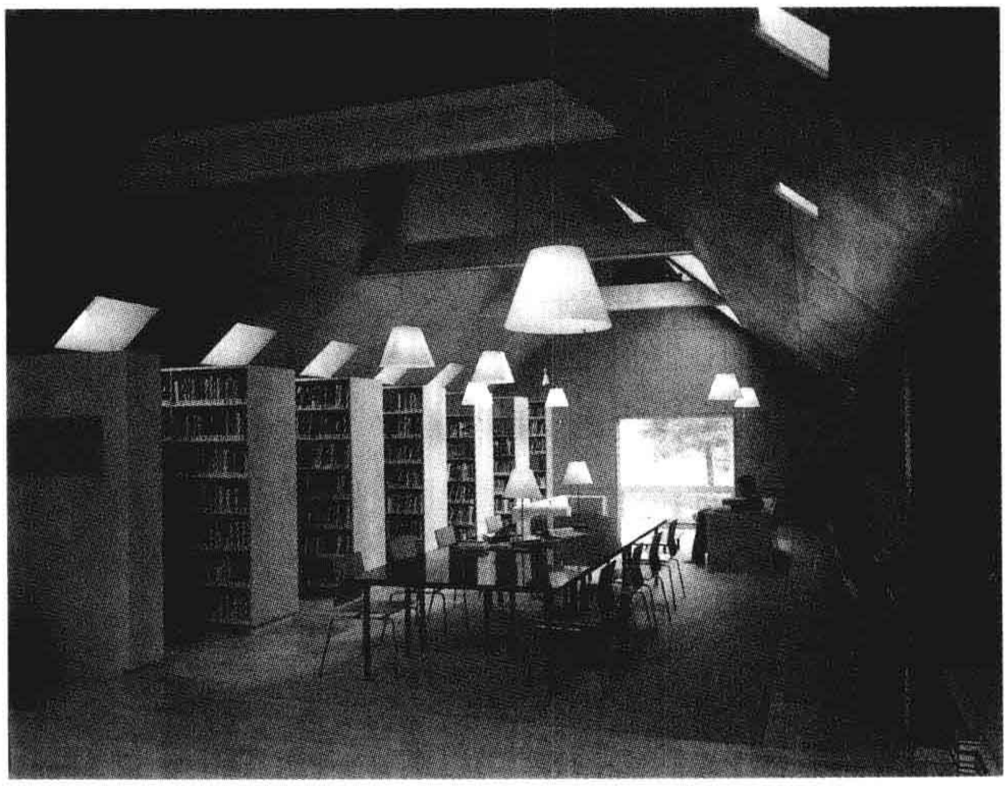
我们已在工业时代生活了大约250年,开启这个时代的是发明家发现的利用蒸汽动力制造能量的方法。他们燃烧矿物燃料——煤以及后来的石油,所生成的热能产生了蒸汽。蒸汽机就此诞生,一个世纪之后,它被内燃机和涡轮机取代。

19世纪,工厂大量生产钢铁,钢铁由此成为可用的建材。水晶宫(13.21)和埃菲尔铁塔(13.22)被认为是钢铁建筑的代表。煤的加工过程也能产生煤气,煤气通过管道,输送到城中、楼内,成为街灯和剧院照明灯的燃料,第一次大范围地照亮了黑夜。但只有在发明家发现把能量转化成电,再通过白炽灯把电转化成光的方法时,黑夜才真正被征服。

20世纪头几十年,平板玻璃的工业制造法达到了成熟,低瓦数荧光灯的出现实现了大型室内场所的人工照明,空调这一巨大成就把建筑同周围的自然环境隔绝开来。利弗大厦(13.24)和西格拉姆大厦(13.35)集中体现了围绕着这些新材料和新技术发展起来的审美观。它们是被玻璃包裹的混凝土钢架,墙和天花板里隐藏着无形地输送和排放冷热水的导管、让空气流通并调节其温度和湿度的管道,以及为照明设备、电器和机械供电的电缆。从那时起,这样的大楼在全世界遍地开花。

与工业化带来的其他好处一样,这些大楼造成了高昂的环境成本,这个成本我们不能再无止境地支付下去了。我们能否营造出更健康、破坏性更小的人居环境这一问题是环保建筑





13.40 (左)林璎:兰斯顿·休斯图书馆,黑利农场,克林顿,田纳西。1999年

13.41 (右)兰斯顿·休斯图书馆,内景



13.42 福克斯与福尔建筑师事务所：孔代·纳斯特大厦，时代广场四号，纽约。1999 年

的核心。林瓔在她为儿童保护基金会设计的兰斯顿·休斯图书馆(**13.40**、**13.41**)中涉及了多个环保关注点。内部现代化的图书馆被塞进了一个 19 世纪谷仓的"外壳"。维持并翻新现有房屋是环保建筑基本的习惯做法之一。并不一定要造新的。在底层的两个原本用于贮藏谷物的围栏里，林瓔安置了一个书店和通向楼上图书馆本身的入口。在图书馆里，日光通过天窗和一块大大的观景窗照进书架和阅览区，从而降低了对人工照明的需要。与自然密切配合——让太阳提供光和热，用风来换气和降温，靠树木和水提供空气质量——是环保建筑的另一个目标。林瓔的天窗是一个简单的例子。更复杂的例子是，她把旁边的一个水池当作天然的热交换器，因为它有助于减少让房子变暖和变凉所需的能量。

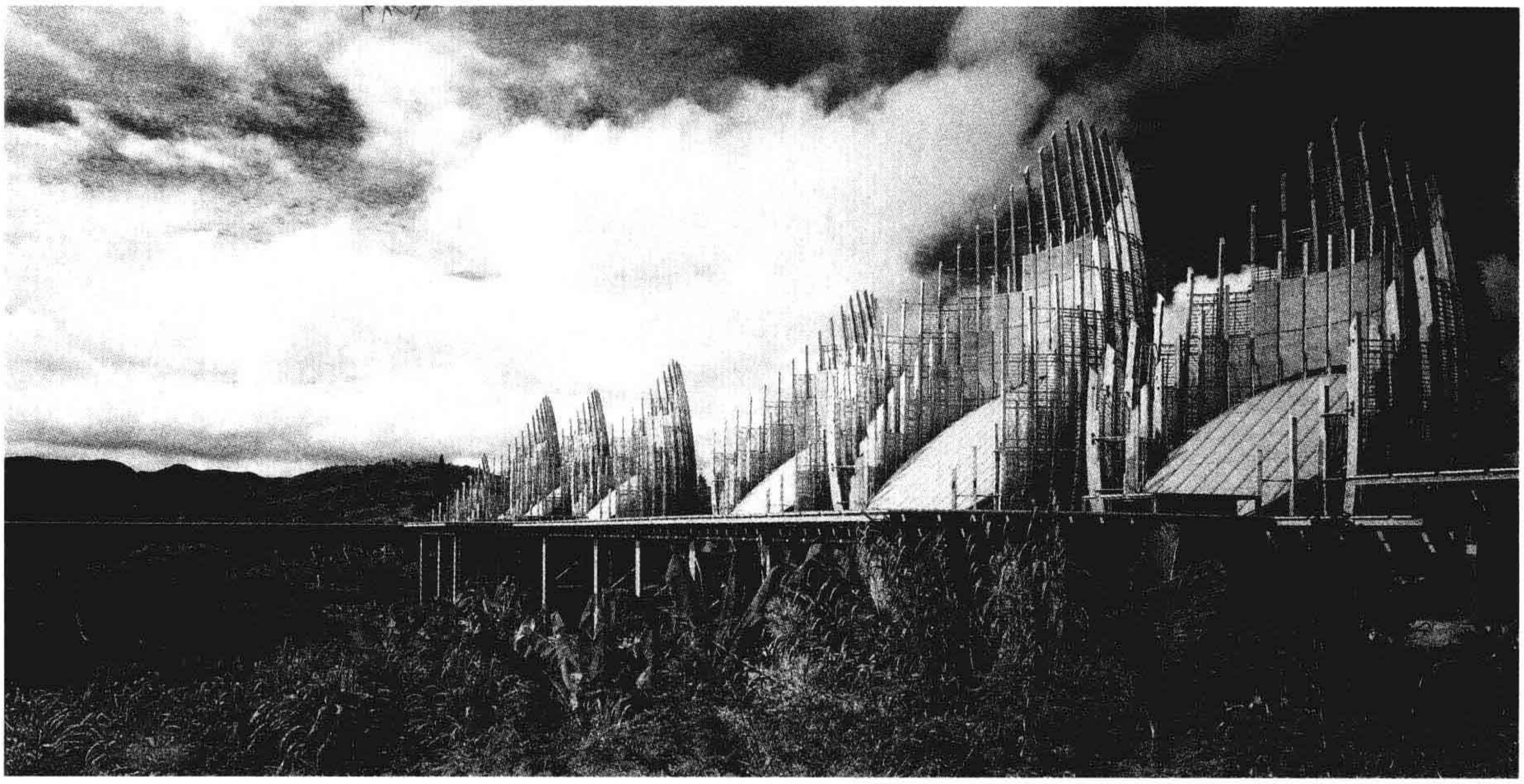
室内材料的选择考虑到了环保的需要，包括图书馆职员和读者的健康。许多常见的建材都会散发化学气体。经过空调系统的散播，这些气体会导致一种名为病态大楼综合征的现象，即人们在某栋楼中呆上一段时间后，会感觉不适，但又查不出任何明确的疾病。比方说，碎料板多含甲醛，但林瓔为图书馆墙面和地板挑选的碎料板不含甲醛。地板是槭木的。树木是一种可再生资源；我们可以种更多的树(钢是不可再生资源的一个例子，因为我们无法造

出更多的铁矿石）。

我们可以由福克斯与福尔建筑师事务所设计的时代广场四号(**13.42**)为例，了解环保理念在更大范围的体现。1999年落成的时代广场四号在美国目前已建立能源节约、室内空气质量、再循环系统和可持续性生产流程标准的建筑中是规模最大的一个。在施工阶段，承包商就被要求，只要有可能，就须将废料进行回收使用，所以约有65%的建筑垃圾得到了再利用。大楼顶部的钢结构是一个稳定和加固装置，它显著地降低了整栋大楼对钢材的需要量。玻璃幕墙由一种高级玻璃制成，它能最大限度地透射日光、阻挡太阳的高温和有害的紫外线，在冬季里，它还能把热量损失降到最低。大楼内部则着重使用可降解、可再生的无毒材料，包括可持续收获的木材。为了节约资源，大楼安装了低能耗照明设备和低损耗水系统。灰水——用过的水，比如洗涤废水——得到了循环利用。在房顶上，由天然气提供动力的装置生产出冷水和热水，为大楼降温和加热。与普通的制冷技术不同，它们不使用氟利昂这种对臭氧层有害的气体。为避免沾染马路废气，新鲜空气从高处进入大楼，经过过滤之后，在整栋楼内流通。

时代广场四号所用的能源大部分是自产的。有两面外墙内置了能把太阳光转化成电的电板。更多的电力来自安装在大楼表面较下方的两块燃料电池。燃料电池利用天然气通过化学反应发电。这里的两块电池提供了大楼60%的夜间所需电量。天然气虽然不是可再生的矿物燃料，但它的污染比煤或石油要小得多，而燃料电池则是迄今为止最清洁、最有效的天然气发电方法。

伦佐·皮亚诺(Renzo Piano)最近完成的让-马里·芝巴乌文化中心(**13.43**)阐明了环保建筑另一个核心原则，即建筑师应该根据当地地貌、气候、文化和建筑传统来设计，而非把一座时髦的西式房屋塞进一个它并不适合的地方。为什么全世界的房子都得是一个样？让-马里·芝巴乌文化中心位于南太平洋小岛新喀里多尼亚，这是法国的一个海外属地。芝巴乌



13.43 伦佐·皮亚诺：让-马里·芝巴乌文化中心，努美阿，新喀里多尼亚。1991—1998年

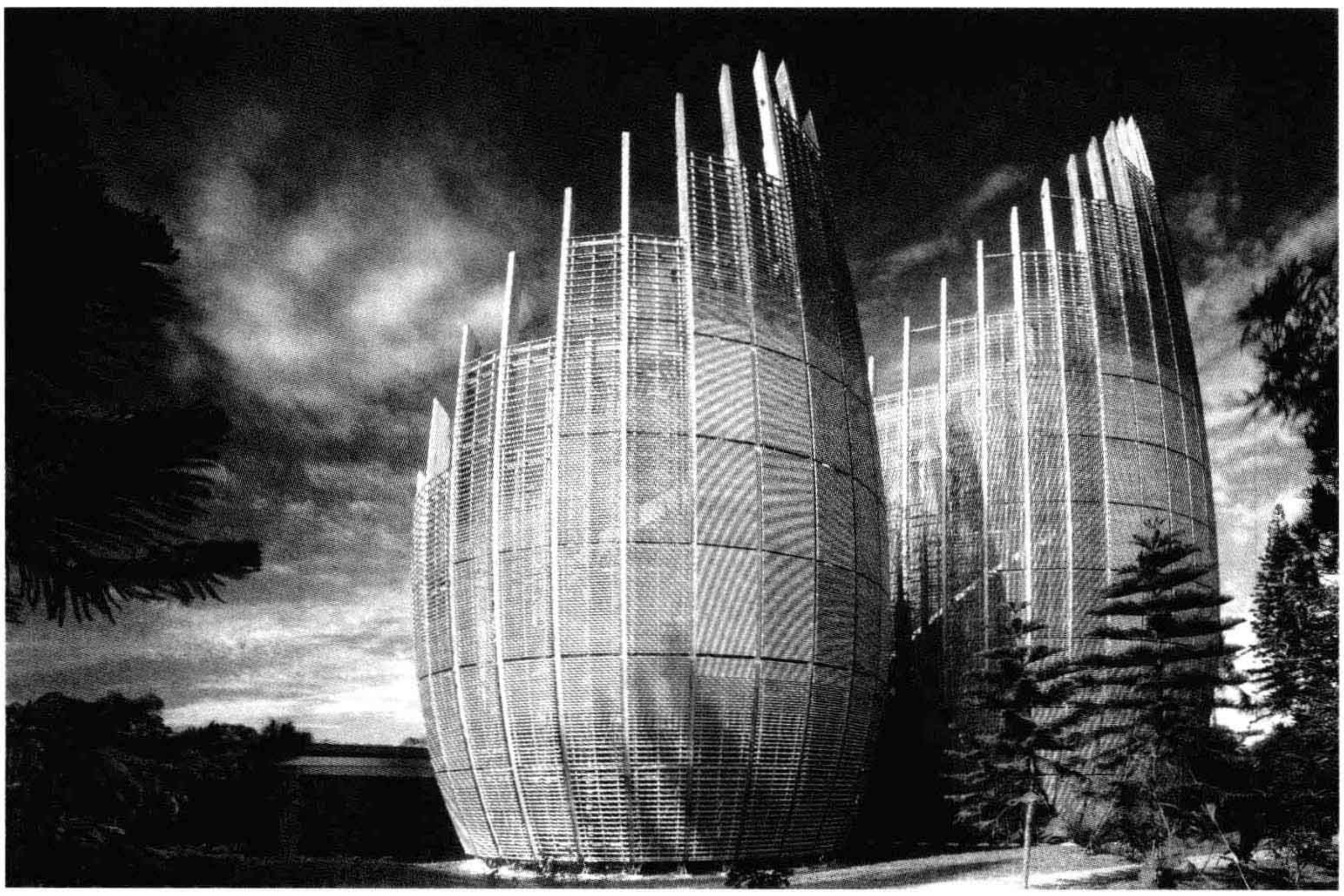
(Tjibaou)是岛上土著卡纳克族的一个首领,这座以他的名字命名以示纪念的文化中心致力于卡纳克文化的保护和传播。

皮亚诺与一位当地的人类学家和由卡纳克人充当的顾问合作,全面研究了卡纳克文化。他的目标是让当代建筑技术与卡纳克传统水乳交融。照片中渐渐鼓起的篮状造型(**13.44**)由卡纳克住宅衍生而来(在实际的住宅中,垂直的侧板继续上升,直到聚合于顶部,而且水平构件是像编篮子那样绕进绕出的)。该中心有十个这样的展馆,它们之间通过有顶盖的走道连接,这种布局很像卡纳克村庄的样式。每个"未完工"的敞口"篮子"内都有一个同样为木制的圆筒形大房间。"篮子"起着风穴的作用,它们拦截微风,将其引向下方,为里面的房间通风,内室的照明则主要依靠日光。这座竹木建筑可以不断再生。

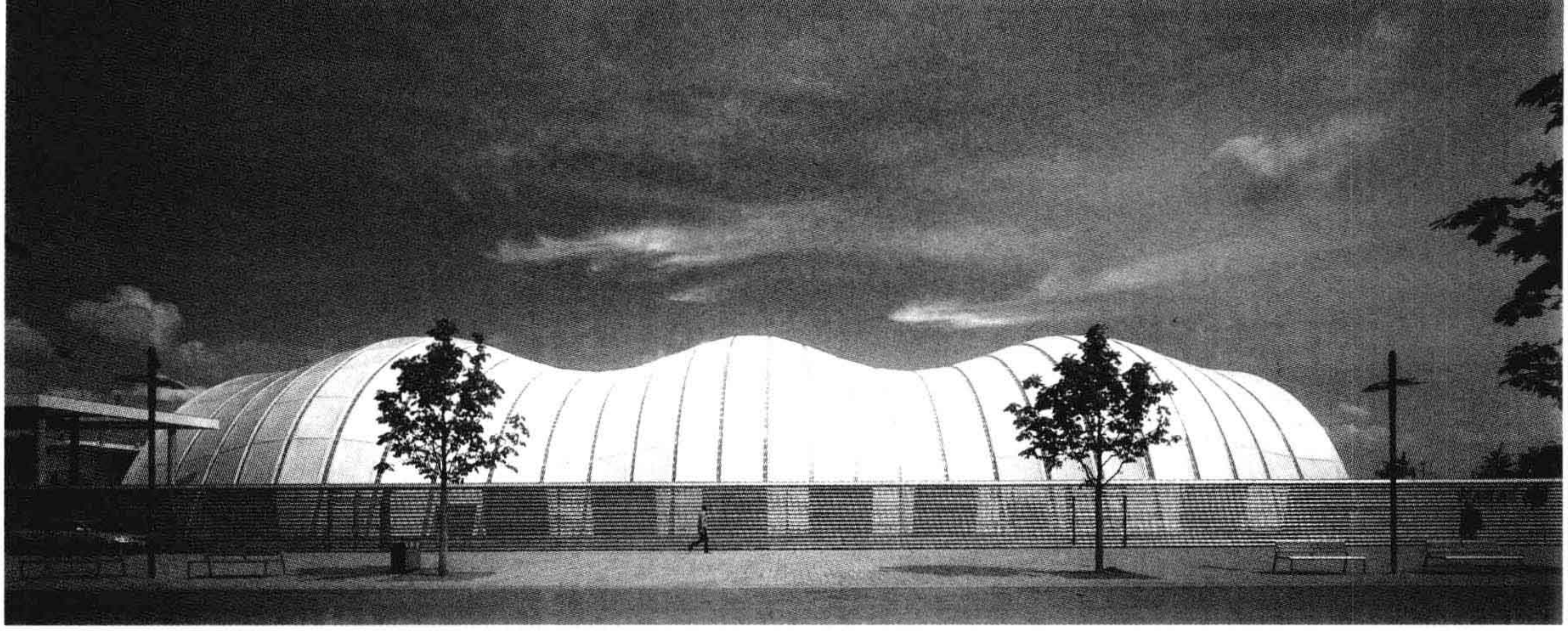
大型国际展览常常成为新的建筑理念的展示场所。摩西·萨夫迪的栖息地(13.37)和巴克敏斯特·富勒的美国馆(13.27)都是为第67届世界博览会创作的,而且它们都成了后人的参照标准。在德国汉诺威举办的2000年世界博览会以环境为主题。会上,人们谈论得最多的场馆之一是坂茂(Shigeru Ban)的日本馆(**13.45、13.46**),因为它几乎全部由一种成本低、易生产、差不多到处都有而且回收利用率为百分之百的材料建造而成:纸。

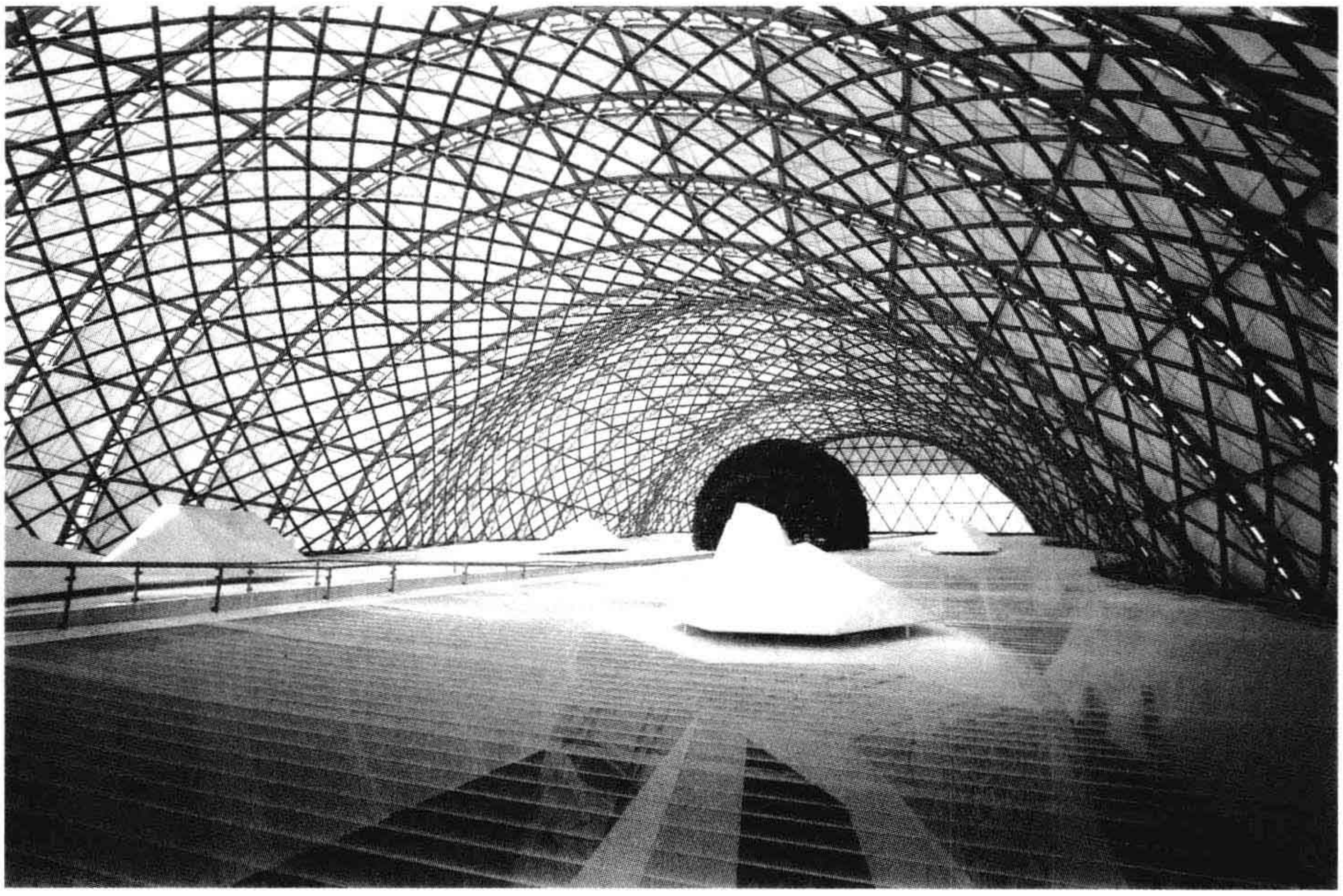
坂茂用纸作为建材已有一段时间,日本馆是迄今为止他最成熟、耗资最大的作品。坂茂的目标是建造一座可全部回收或再利用的临时建筑。内骨架是能防风雨的纸筒经过布条捆扎而成的。房子波浪般起伏的造型增强了骨架的稳定性。外层的纸膜铺在由轻质木拱构成的外骨架上,日光可以透过纸膜照进馆内(想一想纸灯笼)。纸带之间有狭长的可回收塑料薄膜,可以透过更多的光线。整个馆的地基不是用混凝土铺设的,而全都是装满沙子的钢筋木箱。

坂茂的纸房子一个重要的应用是为战争和自然灾害的难民建造应急住房。1995年,日本



13.44 让-马里·芝巴乌文化中心,从背面看到的两个展馆





13.45 （最上）坂茂：日本馆，汉诺威世界博览会，汉诺威，德国。2000 年

13.46 （上）日本馆，内景

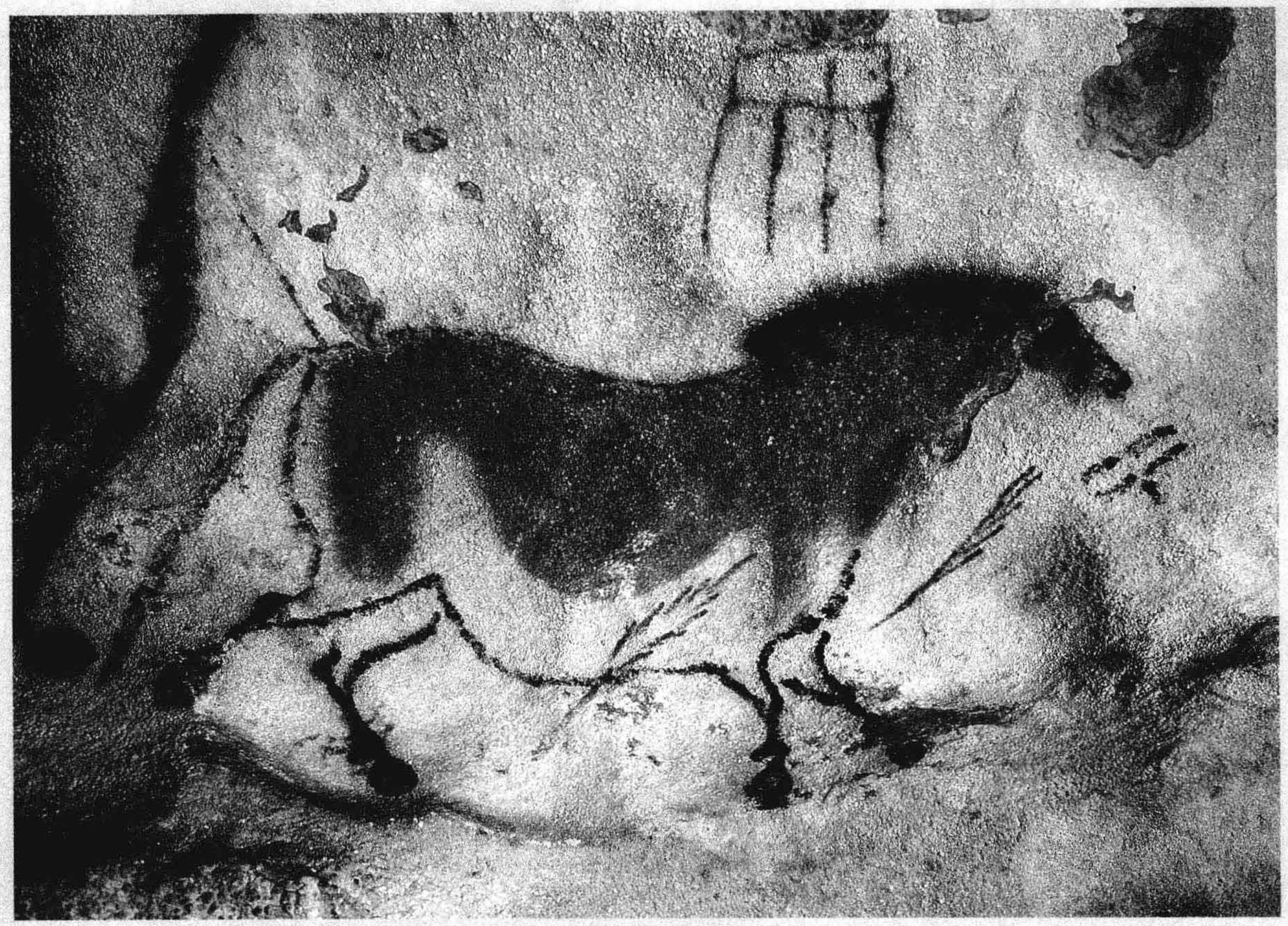
遭遇了一次大地震。震后，坂茂和一群学生志愿者开始用纸“木”造房（想象一下圆木竖直排列的小木屋）。屋顶铺着篷盖材料。其他纸工程包括一个私人博物馆、一家画廊、一个社区中心和一个节日音乐厅。坂茂的许多纸房子都是当临时建筑用的。但他谨慎地指出，如果养护得当，纸房子能用一百年。对于我们的大部分建筑，我们其实也不会要求比这用得更久了。

环保建筑是一个更广泛的理念——可持续发展的一个方面，这一理念具体是说，在不危及后代满足自身需要的能力的前提下满足当前的需要。正如工业进程激发了新的建筑风格一样，环保建筑可能终将改变建筑的外观和我们的居住方式。

相关网上资源



欲知更多与本部分相关的知识、定义、互动活动、网页链接和视频，请登陆 www.mhhe.com/lwa8。



14.1 《马与几何形符号》。洞窟壁画，拉斯科，法国。约公元前 13000 年

第五部分

艺术史

ARTS IN TIME

第 14 章

古代地中海世界

ANCIENT MEDITERRANEAN WORLDS

对任何艺术品的理解和欣赏都包含着一个重要因素，那就是关于它在时间中的位置的某种认识。它是在何时、何地制作的？艺术家所依据或背离的是什么样的传统？当时的社会对其艺术家有何种要求？它给了他们怎样的任务？

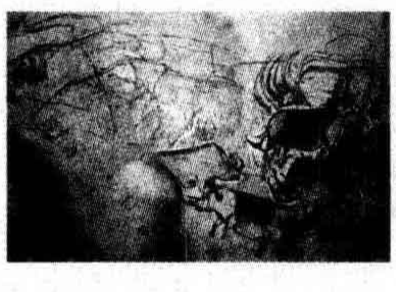
因此，本书最后一个部分将用来简要地回顾艺术的发展历程。与其他部分一样，我们将以西方传统为重点，但也会考察艺术在伊斯兰和非洲，印度、中国和日本、大洋洲、澳大利亚和早期美洲文明中的发展。这些非西方艺术传统不仅自身具有极大的吸引力，而且让我们认识到，还存在着其他思考艺术的方式，艺术还能扮演其他社会角色，艺术在形式上还可以有其他发展方向。当今的许多西方艺术家对非西方传统的依赖程度跟对西方传统的一样深，与此同时，众多当代非西方艺术家也受到了西方取得的各种进展的深刻影响。今天，整个人类艺术史对艺术现状的推动作用超过了以往的任何时候。

最古老的艺术

本章的标题把我们的关注范围从全球缩小到地中海沿岸地区。西方艺术的故事正是从这里——非洲、近东和欧洲——开始的。在这些地区，大约从公元前 3000 年开始，众多古代文明兴起、交叠、相互影响；相互学习、相互攻占；最终消亡，被我们今天所熟知的这个世界取代。

这些文明——标题中的“世界”——出现之前，还存在着比它们古老得多的人类社会，但我们对其知之甚少。能证明它们的存在的零散证据历经千万年的悠长岁月才被我们发现，这些无声的证物迷人而又神秘。在第一章里，我们曾见过位于今天法国境内的肖维洞中一幅壁画的局部（见 1.3）。同样在法国的拉斯科洞壁画则出自旧石器时代后期之末。在 1996 年发现肖维洞之前，拉斯科壁画一直是已知最早的欧洲绘画作品。图中这匹马（**14.1**）让学者们着迷的地方是它看似怀孕的体态、它前腿旁的羽毛状物体和画在它上方的那个神秘的几何符号。肖维壁画的绘制更加精细，它们必定是一个悠久传统的产物，

相关作品



1.3 “狮子图，肖维洞



这一传统的源头可以追溯到更久远的年代。

与肖维洞一样，拉斯科壁画画的几乎全是动物。专家们一致认为，这些画是有意义的，但它们的确切含义依旧不明。有一种理论一度非常流行，即它们是一种确保狩猎成功的巫术。这个理论现在看起来已不再可信。近来的理论则把注意力集中在动物按种类或性别排列的方式，或者它们在不同洞室中的分布特点上。也许某些动物具有象征意义。也许另一些动物代表着神话中的神灵或跟来世的"通灵"。也许一些画记录的是动物的迁徙路线。人工制品和依稀可见的人脚印表明，许多有壁画的洞室可能曾是仪式活动的集会场所。这些画能提供关于这些集会的信息吗？也许能。

为什么制作艺术品这个问题也出现在古代雕塑身上。一尊几乎与肖维洞壁画一样古老的小巧可爱的女性雕像常被当作艺术史开始的标志。它是大约25000年以前用石头雕刻而成的，发现地在今天奥地利的一个小镇附近。大多数人称之为《威冷道夫的维纳斯》(*Venus of Willendorf*, **14.2**)。

考虑到我们平常所见的爱情女神形象，"维纳斯"这个称呼似乎很奇怪。当然，这个名字是现代的学者起的，他们可能认为，在千万年以前人类的心目中，这种雕像就是性的完美化身。这尊小雕像看上去显然是丰产的象征，可能是作为护身符或幸运符，让人随身携带的("维纳斯"高不到5英寸)。只有那

相关作品



1.4 斯通亨奇

些与生育有关的特征被着重刻画——腹部、乳房和阴部。"维纳斯"的脸被藏了起来。她那两条几乎看不清楚的手臂交叉放在乳房上方，双腿逐渐变细的一端空荡荡的。如果我们把这尊雕像当成真人，那么她就是一个眼不能看、口不能言、腿不能行、手不能提的人。她所能做的只有生孩子、养孩子。

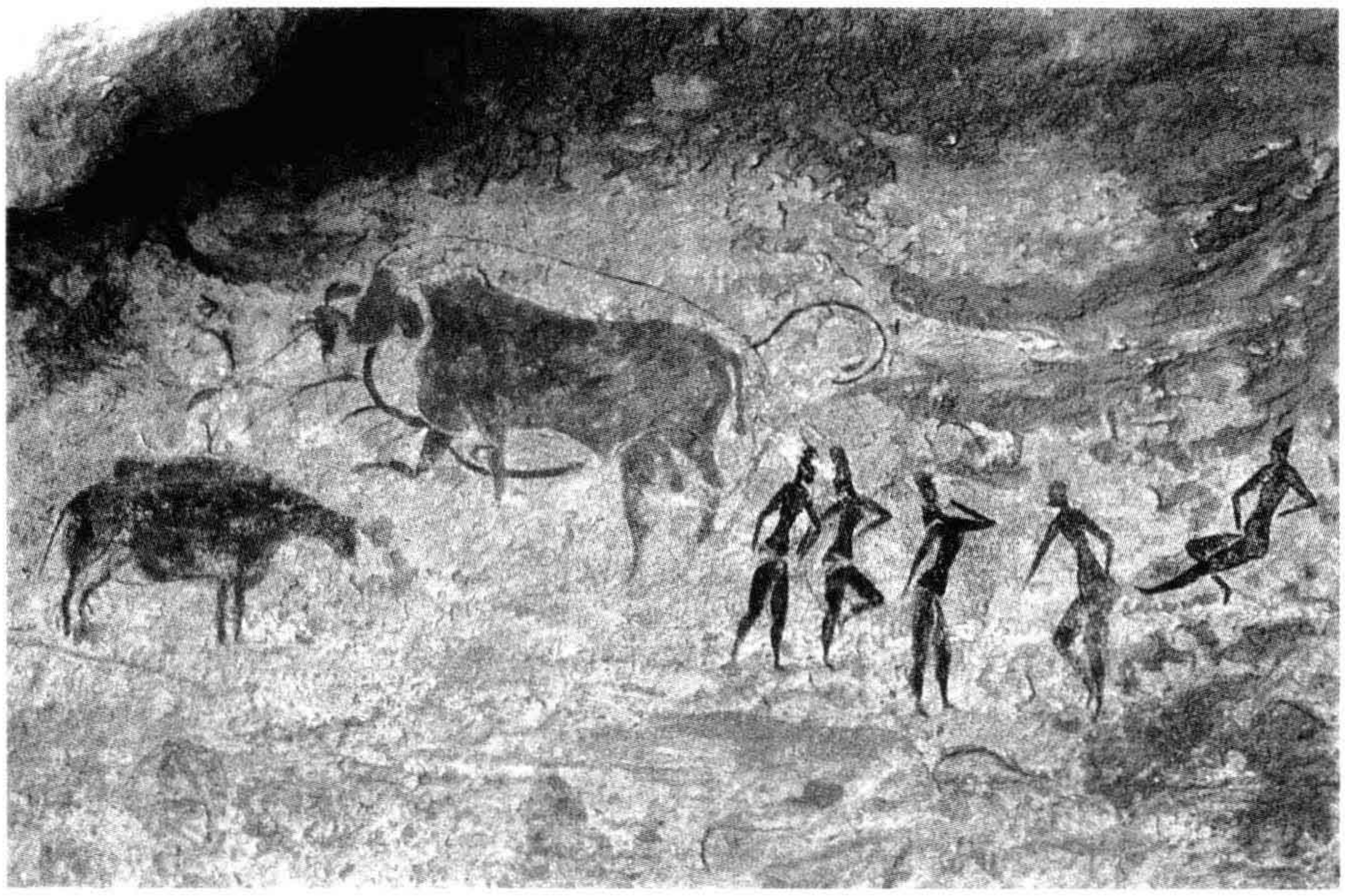


生活在现在的我们很难想象，在那么多万年以前，生孩子意味着什么。一方面，它是一种迫切的需要。艰苦的生存斗争需要儿童的协助，而且还可能存在着一种让生命延续千秋万代的本能。但另一方面，对这些早期人类而言，怀孕和分娩的过程是一个谜。难怪分娩逐渐带上了巫术和仪式色彩。许多学者认为，像《威冷道夫的维纳斯》这样的丰产雕像在早期艺术中极为普遍，它们意在产生因果效应。雕刻者塑造出一个带有夸张的生殖特征的女人形象，这个雕像会带来一个孩子的降生（要是知道雕像是女人还是男人刻的，那将会非常有趣）。大多数史前艺术品的制作似乎都是出于这个目的——从宇宙中寻找意义，对自然力施加某种控制。

大概从公元前9000年开始，在接下来的4000年时间里，旧石器时代逐渐被新石器时代取代。新石器时代是因人类发明的新型石具而得名的，但这些工具只是事实上的一种全新生活方式的一个方面而已。新石器时代的人类不再采集所能找到的野生作物，而是学会了种植水果和谷物。农业诞生了。新石器时代的人类不再跟在迁徙的兽群后面追逐猎物，而是学会了驯化动物。狗、牛、羊和其他动物的用处各不相同：提供帮助、劳力、肉、奶、皮，等等。独木舟、弓箭和制陶术——黏土加热变硬——极大地提高了生活水平。定居群落不断壮大，石头和木头建筑也随之发展起来。欧洲最著名的新石器时代建筑是我们已在第一章里讨论过的英国古迹"斯通亨奇"（见1.4）。

引人入胜的新石器时代日常生活片断在非洲北部阿尔及利亚的阿杰尔高原地区的岩画（**14.3**）中保存了下来。今天的阿杰尔高原是世界上最大的沙漠——撒哈拉大沙漠的一部分。

14.2　（上）《女人像（威冷道夫的维纳斯）》。约公元前23000年。石灰石，高11.1厘米。自然历史博物馆，维也纳



14.3　（下）《女人与牛》。岩画，阿杰尔高原的塔西利，阿尔及利亚。田园风格，公元前5000年之后

但在这些岩画绘制的年代，也就是大概公元前5000—前2000年，沙漠还未形成。这个地区是一片辽阔的草原，是动植物和我们在画中看到的这些人——聚集在牛群附近的五个女人——生长的家园。阿杰尔高原岩壁上的其他画描绘了女人收割谷物、忙着照料孩子，男人牧牛的情景以及可能代表着住宅的围场。

从石器时代流传至今的艺术品既残缺不全，又相互孤立。古代洞穴壁画。一尊女人小雕像。一个圆环形石头遗址。沙漠岩画。我们的例子相互之间隔着几千年的时间和几千里的距离。每件艺术品必定都属于一个承自过去、之后又延续了千万年的悠久的地方传统。但就它们每一个而言，我们都会面临这样的疑问："它之前的艺术是怎样的？它之后的呢？它的位置在哪里？"

在研究过去的艺术时，很重要的一点是要牢记，我们研究得充分的文明不一定拥有最多或最好的艺术品，而是它们的艺术品得到了发现或保存。任何时代、任何地点、任何民族都会创作艺术品，但它们必须保存下来——甚至可能在创造它们的那个文明消亡之后——才能供后世研究之用。某些条件有利于艺术品的保存，那些我们能够跨越时间深入研究的古代文明就能达到其中的大部分条件。

第一，艺术家必须使用耐久的材料，如石头、金属和烧过的黏土。第二，当地的环境不会对艺术品造成破坏；比方说，埃及炎热、干燥的气候为艺术品的保存提供了一个极好的环境。第三，该文明的组织化程度很高，形成了稳定的人口中心。在所有的文明中，大城市通常都集中着最丰富的艺术珍品，因为它们是统治者居住、财富积累、艺术家聚居之地。第四，该文明有将自己的艺术品秘藏于限制或禁止进入的场所的传统。保存下来的古代艺术品有相当大一部分出自墓葬或地下洞窟。

古代地中海世界最早符合大部分条件的文明出现在近东的一个名叫美索不达米亚的地区和非洲东北部的埃及。在这里，我们第一次发现了一种连贯并相当完整的艺术生产活动，而且我们已经对它有了许多了解。美索不达米亚和埃及文明都兴起于大河——美索不达米亚的底格里斯河和幼发拉底河、埃及的尼罗河——沿岸，这并非偶然。江河是运输手段，也是水源。有水就有水利，有水利就能实现更大规模、更可靠的农业生产，继而养活更多、更稠密的人口。城市发展起来，随之而来的有社会阶层（统治者、祭司、贵族、平民和奴隶等社会阶级划分）、宗教和仪式的标准化、大型建筑的兴建以及专业化——部分人务农，部分人经商，另一些人则从事艺术生产。

严格来说，我们对古代地中海世界的研究应该从这里、从大河沿岸的这些土地开始。

美索不达米亚

这个在古代世界被称作美索不达米亚的地区占地很广，大致相当于今天的伊拉克全境。得到底格里斯和幼发拉底河水浇灌的肥沃土壤使美索不达米亚成了一个让人梦寐以求的宝地，但由于没有天然的边界，它易攻难守。在古代，占领者一波接一波涌入此地，但每个新的统治集团都建立在前任的文化成就的基础之上。所以，我们可以说连续的美索不达米亚文化，这在一定程度上是符合事实的。



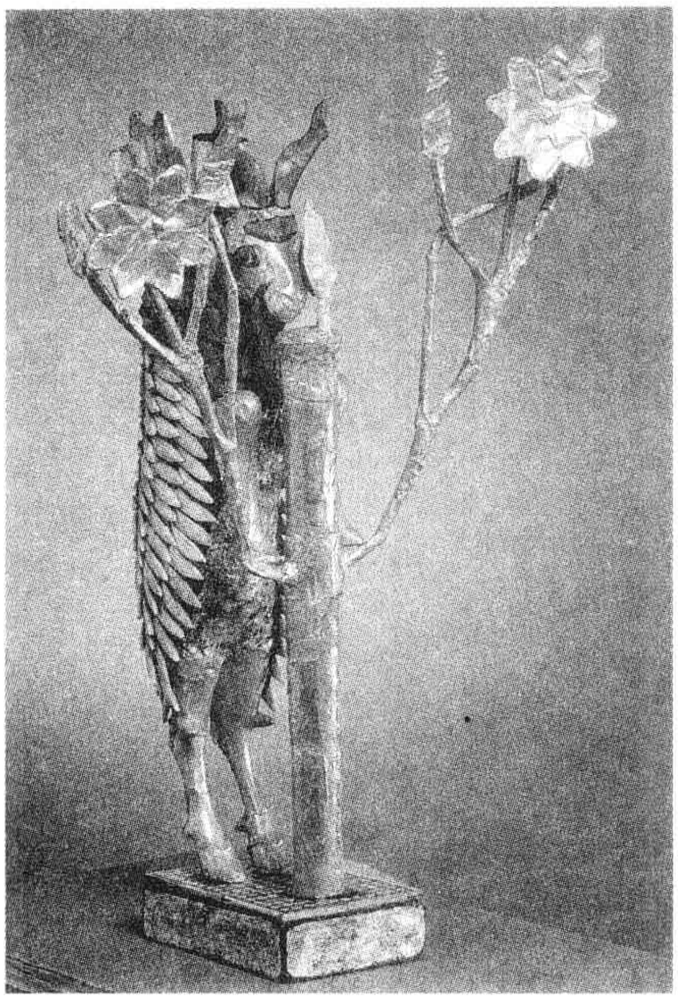


14.4 南娜吉库拉塔，乌尔（今天的马凯伊尔，伊拉克）。约公元前 2100—前 2050 年

美索不达米亚最早的城市出现在最南部一个名叫苏美尔的地区。到公元前约 3400 年为止，已形成了大约 12 个苏美尔城邦——统治着周边地域的城市。苏美尔人是第一个不仅留下人工制品，也留下了文字的民族：他们在湿陶板上压出的用于记录存货和账目的楔形符号随着时间的推移，发展成了一个能够记录语言的文字体系。它被称为楔形文字，在接下来的 3000 年里，它充当了整个美索不达米亚通用的文字体系。

由于缺乏石材，苏美尔人用晒干的砖建造城市。苏美尔城市中最大的建筑是**吉库拉塔（ziggurat）**，它是修建在巨大的梯形基座上的神庙或圣坛。图中的这个局部修复但庙体仍然缺失的例子（**14.4**）是献给月神、苏美尔城市乌尔的保护神南娜（Nanna）的。站在苏美尔平坦的土地上，方圆几英里之内都能看见吉库拉塔。它们把神庙抬高到象征意义上的山顶——天地交汇之处——这里是男女祭司们与神交流之地。

苏美尔艺术精细、奢华的一面在这个前腿架在一棵开花的树上的立山羊小雕件（**14.5**）中



14.5 （左）《灌木丛中的公羊》，出自乌尔。约公元前 2600 年。木头、金箔、天青石；高 25.4 厘米。宾夕法尼亚大学博物馆，费城

14.6 （左下）阿卡德君主（萨尔贡一世？）头像，出自尼尼微，伊拉克。约公元前 2250 年。青铜，高 30.5 厘米。古代博物馆，巴格达

14.7 （右）《有翼人首狮身兽》。亚述，出自尼姆鲁德。公元前 883—前 859 年。石灰石，高 311.2 厘米。大都会艺术馆，纽约





表现得很明显。这件以木为胎（现已佚失），用黄金、白银和一种名为天青石的贵重石材精心制作的精美雕塑可能是用来支撑小托盘或桌面的。

到了公元前 2300 年，苏美尔城邦已被其北方的邻居阿卡德人占领。在他们的君主萨尔贡一世（Sargon I）的领导下，阿卡德人建立了该地区第一个帝国。虽然它很快就灭亡了，但这个帝国似乎从地中海沿岸一直扩张到了波斯湾。萨尔贡一世本人的形象可能就保存在图中这尊华美的阿卡德雕像（**14.6**）中。从昂贵的用料和细腻的做工无疑可以看出，它表现的是某一类统治者。逼真的五官——眼皮厚实的双眼、挺拔的鼻子和敏感的嘴唇——则表明，这是一个真实的人的写实肖像，而非一般性的或理想化的头像。这种写实在早期艺术中极为罕见。

继阿卡德人之后，一个更稳定、更持久的美索不达米亚帝国由阿摩利人建立起来。到了

公元前1830年，他们已巩固了自己对这个地区的统治并定都巴比伦。巴比伦人最重要的遗产不是艺术上的，而是法律上的：一套在君主汉穆拉比（Hammurabi，约公元前1792—前1750年在位）主持下编纂的法令和律条。它被称为汉穆拉比法典，这是古代留存下来的唯一一部完整的法典，它为历史学家理解美索不达米亚社会的结构和所关心的问题提供了宝贵的帮助。

美索不达米亚历史的一大特点是几乎从不间断的战争和征服，建筑的主要目标就是筑起高大的城堡，保证神庙和王宫的安全。亚述君主亚述纳西帕尔二世（Assurnasirpal II）于公元前9世纪在尼姆鲁德修建的要塞就属于此类。从公元前1100年起，亚述人立足于美索不达米亚北部，不断壮大实力、攻城掠地。他们的军事力量在亚述纳西帕尔二世统治期间有大幅度的提升。在几个世纪之内，他们就将构筑起该地区出现过的最大帝国。亚述纳西帕尔的宫门上装有雕成人首有翼巨兽（一为公牛、一为狮子）形状的巨大石板。狮子（**14.7**）头戴象征神性的角状帽。它身上长有五条腿，所以从正面看，它是静止不动的，但从侧面看，它就好像在行走。在这些威严的怪兽面前，要塞的参观者必定会感觉到震撼——无疑还有威胁。

宫殿的墙上布满表现亚述帝国的丰功伟业和皇权的雪花石膏浮雕。其中一个流行的题材是猎狮（**14.8**），它描绘的是国王杀死这种最凶猛的野兽的情景。这种仪式性狩猎的实施过程可能跟这里所展现的一样：全副武装的卫兵把笼中的野兽放到一个围场里，以供战车上的国王猎杀。杀死狮子被认为是对国王权威的恰当展示。雕塑家对狮子的身体结构观察精准，众多重叠的人物则反映了他对于塑造三维空间的自信。

当巴比伦人于公元前7世纪末再次掌握美索不达米亚的统治权时，他们建立了一个现在称为新巴比伦的王国。毫无疑问，"新"巴比伦人一定会被列为古代世界最伟大的建筑师。他们先于罗马人发明了真正的拱，他们还是建筑装饰设计大师。另外，与他们的祖先一样，他们也有一位杰出的领袖，他叫尼布甲尼撒（Nebuchadnezzar），是热心的艺术赞助人，还修建了一座金碧辉煌的都城——巴比伦。



14.8 《猎狮》，出自亚述纳西帕尔二世宫殿群，卡尔胡（今天的尼姆鲁德，伊拉克）。约公元前850年。雪花石膏，高99.1厘米。大英博物馆，伦敦



14.9 伊什塔尔门(修复),出自巴比伦。约公元前575年。釉面砖,高14.9米。柏林国立博物馆,普鲁士文化资产基金会,西亚博物馆

作为一个真正按规划建造的城市,正方形的巴比伦被幼发拉底河一分为二,街道与宽阔的林荫道垂直交叉。因为在美索不达米亚的这个区域,石材稀少,所以建筑师使用了大量釉面瓷砖。当年的巴比伦必定是一座色彩鲜艳的城市。它的主干道是行进大道,大道的一端矗立着伊什塔尔门(**14.9**)。伊什塔尔门大约建造于公元前575年,现在经过复原,保存在德国的一个博物馆里。这个大门由几千块釉面泥砖组成,中间的拱门两侧各有一座高大的塔。在典礼活动中,尼布甲尼撒会庄重地端坐在拱门之下接见臣民。大门的墙上装饰着更多釉瓷动物图案,这些动物可能被认为是守护神。

美索不达米亚的历史在时间上与它西南面的邻居埃及王国相近,而且两者常有往来。但在埃及,我们不会看到那么多政治动荡。由于南面有许多险滩(尼罗河中布满岩石、无法通航的河段)、东面和西面有广袤沙漠的保护,埃及在其漫长历史的大部分时间里都能免遭频繁改变美索不达米亚面貌的那些移民和入侵潮。

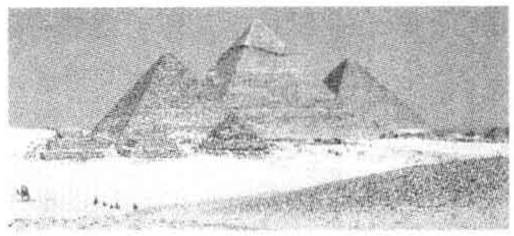
埃　及

埃及艺术的要义是连续性——在时间上不间断地从过去持续到未来。古希腊哲人柏拉图曾写道,埃及艺术一万年也不会变;虽然这是夸张,但它确实有许多特征在漫长的岁月中一直保持着稳定。作为埃及艺术这一最重要的特点的代表,大狮身人面像(**14.10**)体现了稳定、秩序和持久的精髓。约建造于公元前2530年、高达65英尺的大狮身人面像面朝太阳升起的方向,它那静静的凝视仿佛穿越了悠悠岁月,化作永恒。大狮身人面像有趴卧的狮身和人的头颅,此人被认为是法老海夫拉(Khafre),因为他的金字塔墓就在旁边。埃及国王实行的是专制统治,享有类似于神的地位,因为他们的权力是太阳神拉赋予的,而他们也被认为是拉的后裔。权力和连续性都体现在了这个杰出的不朽之作中。

所谓的《纳米尔石板》(*Palette of Narmer*, **14.11**)是年代更早的埃及文化遗存,它说明了埃

及艺术的多种特点。石板(因为它的形状像一块用于调制化妆品的厚板,故名)描绘了由纳米尔领导的上(南)埃及军队战胜下(北)埃及军队的情景。在所有的人物中,纳米尔的体形最为高大,而且他的位置接近石板中央,以表明他的高贵身份。他揪着一个倒地敌人的头发,正要给其致命的一击。石板的最下层还有两个被打败的敌人。右上方有一只隼,它象征着上埃及之神何露斯(Horus)。在画面的组织上,石板具有明显的逻辑性和平衡感。在中层,纳米尔的身体位于中偏左的地方,他高举的手臂和一个仆人填补了余下的空白,而隼和即将被纳米尔杀死的敌人则补全了构图的右侧。

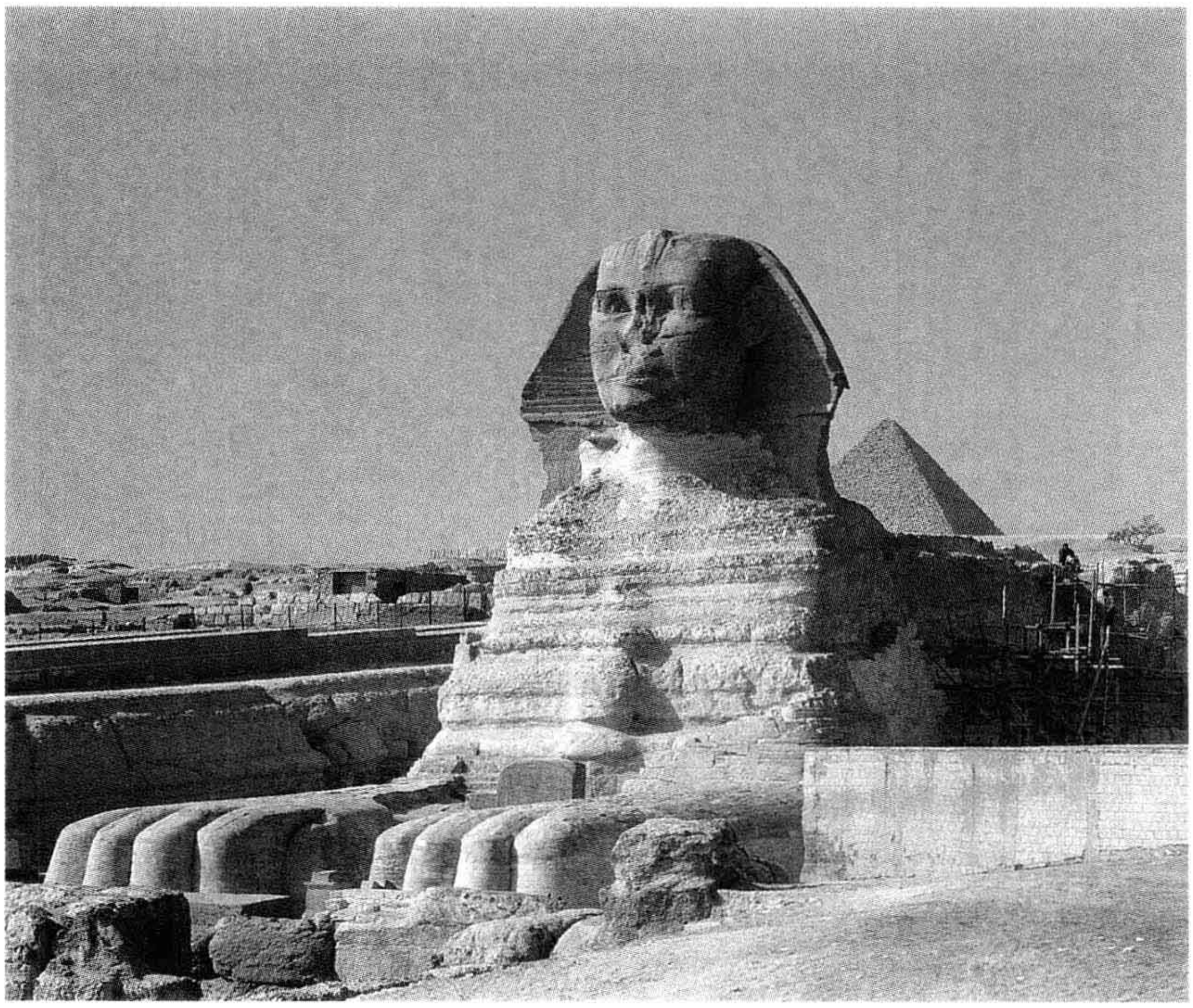
相关作品



3.9 大金字塔,吉萨,埃及。

纳米尔的姿势在埃及艺术中具有代表性。在描绘重要人物时,埃及艺术家力求最有效地表现身体的每一个部位,以便观者能看明白。所以,纳米尔的下半身是侧面的,躯干是全正面的,头部是侧面的,但他的眼睛又是正面的。同样的姿势在大部分埃及平面艺术中反复出现。据信,对艺术拥有主要支配权的祭司确立了这一人体样式,他们还下令,为了保证连续性,必须坚持使用这种样式。显然,除了某种程式化的手势,比如纳米尔举起的手臂,这种姿势并未表现多少动感。但对埃及艺术来说,动作并不重要。秩序和稳定才是它的首要特点,因为它们是埃及社会的目标。我们可以在官方雕像,如第十一章中的孟考拉与卡梅瑞内布提双人像(见11.15),以及没那么正式的作品中看到这一点。

孟考拉像所处时代一个常见的雕塑类型是书吏坐像(**14.12**),它是一类高级廷臣的肖像,这类官吏的职务可以解释成"职业抄写员"。在这个少有人识字的年代,书吏在重要文

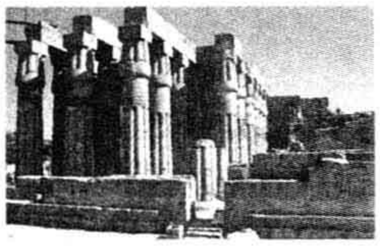




14.10 (左)《大狮身人面像》,吉萨。约公元前2500年。石灰岩,高19.8米

14.11 (右)《纳米尔石板》,出自希拉孔波利斯。约公元前3100年。板岩,高63.5厘米。埃及博物馆,开罗

相关作品



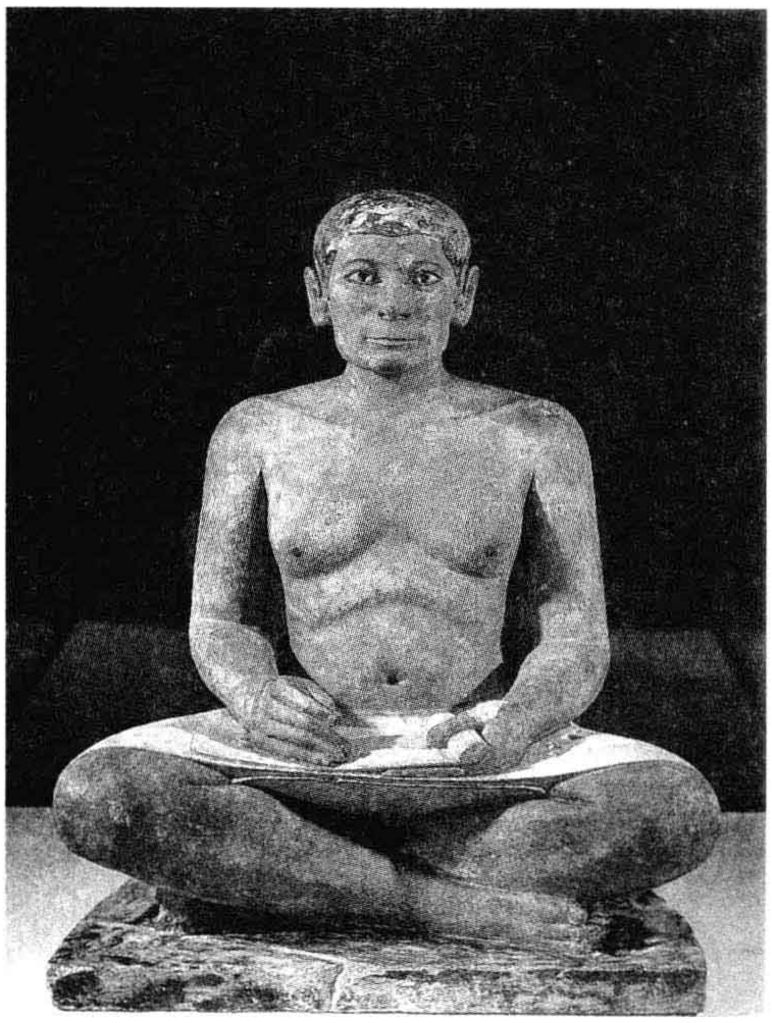
13.2 阿蒙-穆特-孔苏神庙。

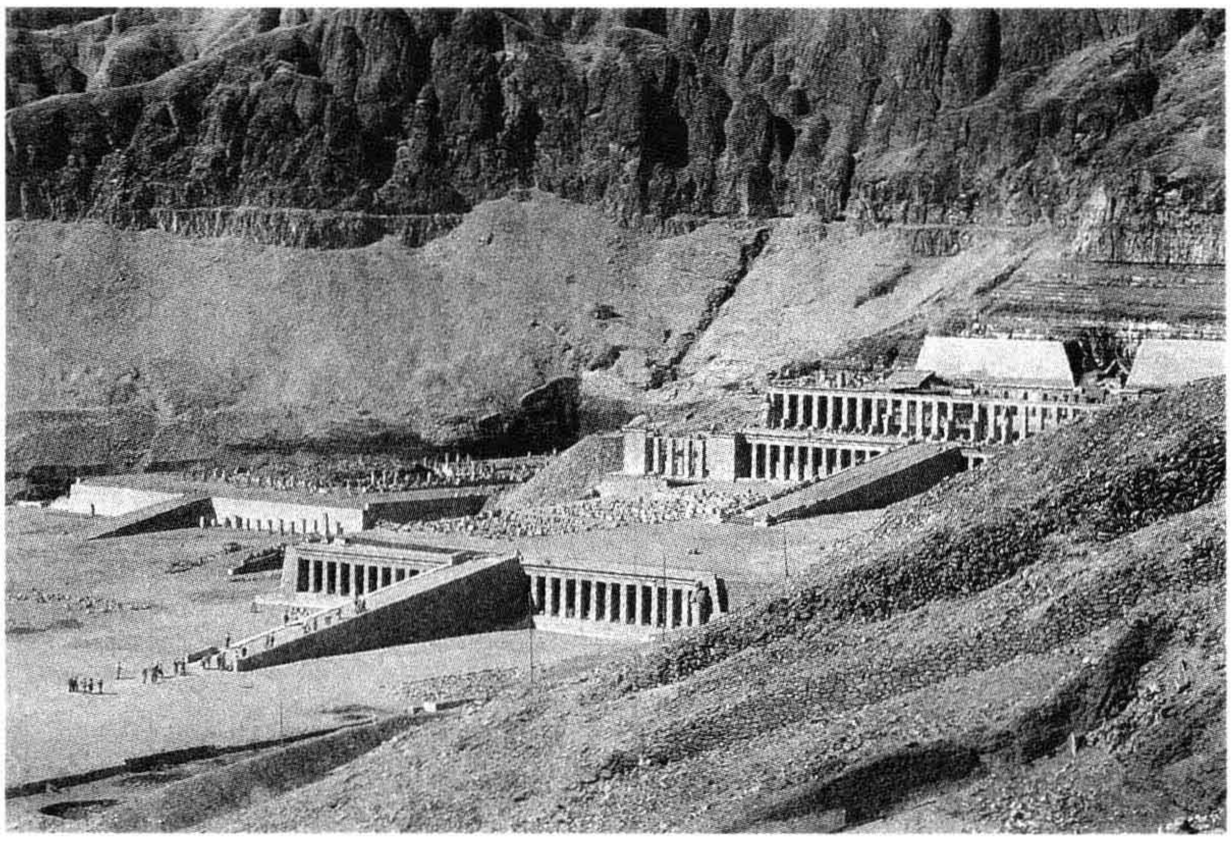
件和宗教经文的复制中起着必不可少的作用，所以他的工作博得了很高的尊重。这尊雕像虽然比法老立像稍显放松，但它仍然是对称而有节制的。书吏的脸上流露出智慧和高贵，对他身体的刻画非常写实：肌肉肥厚且相当松弛，这无疑是他年老的预兆和他所从事的案头工作的标志，也许还是智慧的象征。

埃及在建筑上最著名的创造是金字塔（见 3.9），但埃及建筑师也建造住宅、宫殿、庙宇、神祠及其他建筑。金字塔其实只是皇家墓区的一个组成部分，墓区里还有一座享庙，它是用来祭拜已重回永生神界的已逝法老的。埃及历史上少数几个女性统治者之一哈特舍普苏特（Hatshepsut）的享庙（**14.13**）是保存得最好、最具新意的享庙之一。此庙由建筑师瑟南穆特（Senenmut）设计，三层开阔平台逐级上升，一直通到后方悬崖峭壁内部开凿的圣殿。200 多尊哈特舍普苏特雕像曾经遍布于广阔的墓区之中，墓区里除了哈特舍普苏特及其父、统治者图特摩斯一世（Tuthmose I）的祠堂之外，还有供奉着几位埃及神祇的神祠。

埃及绘画展现了与石头作品相同的清晰的视觉设计和解说技巧。在底比斯出土的一幅狩猎壁画（**14.14**）中，主要人物的姿势酷似纳米尔，但两件作品在时间上隔了大约 1650 年。猎人的身体也是程式化的：他的头、眼睛、躯干和腿都是从最有利的视角来表现的。为了迎合埃及人对准确细节的爱好，这位画家以近乎生物学般的精确来画鸟及其他动物。如果我们认识这些物种，我们就能把它们辨认出来。就连对鱼的描绘也是一丝不苟；我们看到的鱼不是透过浑浊的水所见的样子，而是我们所知道的样子。

我们还知道其他事。画中所用的等级比例告诉我们，可能身为贵族的猎人是全画最重要





14.12 （左）《书吏坐像》，出自塞加拉。约公元前 2450 年。石灰石彩绘，双眼为雪花石膏和无色水晶镶嵌；高 53.3 厘米。卢浮宫，巴黎

14.13 （右）哈特舍普苏特享庙，帝王谷。约公元前 1460 年



14.14 壁画残片，出自内巴蒙墓，底比斯。约公元前 1450 年。灰泥壁面彩绘，高 81.3 厘米。大英博物馆，伦敦

的人物，因为他的体形最大。就算没有衣饰所提供的线索，我们也知道，他是一个男人，而他右方的人则是一个女人。根据惯例，无论种族或肤色，埃及人画中的男性一律为深色（微红），女性一律为浅色（微黄）。

此画有多层含义，这也是埃及艺术的典型特征之一。画中的男子长相年轻，正值壮年，正是他希望自己在来世拥有的状态。他的胜利姿势表明他有能力成功地完成被认为危机四伏的来世之旅。他所处的沼泽也具有深意。埃及女神伊希斯（Isis）正是在一片沼泽地里为丈夫俄塞里斯（Osiris）做好复活准备的，而且在创世之时，生命本身也起源于沼泽。因此，沼泽是生命自我更新之地，就像这名男子即将死后复活、获得新生一样。

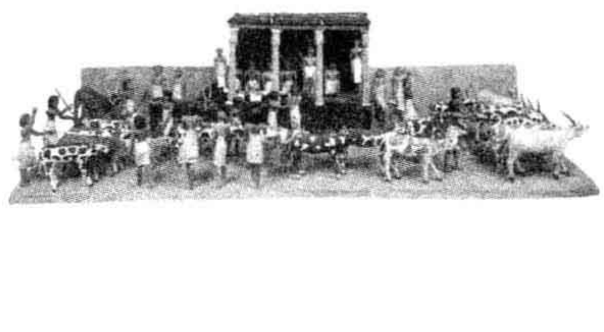
在埃及文化史上，有一个短暂的时期与其他时期有很大的不同，所以引起了学者和艺术爱好者的极大兴趣。这就是公元前约 1353 年登基的法老阿蒙霍特普四世（Amenhotep IV）的在位期。对一个重视连续性甚于其他一切的文明来说，阿蒙霍特普是一个真正的革命家。他把自己的名字改成阿克纳顿（Akhenaten），并试图让一个传统上崇拜多神的民族接受一神教（只信一个神的宗教）。他在今天的泰勒阿马尔奈建了一个新都城，所以历史学家将他在位的那段时间称为“阿马尔奈时期”。阿克纳顿显然十分热衷于为自己的统治创造一种新的艺术风格，在他的指导下，埃及艺术中古老而刻板的姿势被更放松、自然甚至温馨的形象取代了。

没有什么像阿克纳顿的王后纳菲尔提提（Nefertiti）的著名

相关作品



2.18 《哈托尔与塞蒂》。



3.17 梅克特拉墓出土模型。



14.15 （左）《纳菲尔提提王后》。约公元前 1345 年。石灰石彩绘，高 50.8 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化资产基金会，埃及博物馆

14.16 （右）《阿克纳顿与家人》，出自阿克塔顿（今天的泰勒阿马尔奈）。约公元前 1345 年。石灰石彩绘浮雕，31.1×38.7 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化资产基金会，埃及博物馆



胸像（**14.15**）那样将新风格体现得如此鲜明。在陶醉于纳菲尔提提的美貌的同时，现代的观众更感兴趣的可能是她的外表为何现代感十足，她是怎样跨越与我们这个世界之间 3000 多年的间隔的。头戴皇家头饰、脖子修长的纳菲尔提提树立了一个永不过时的优雅典范。

这块石灰石浮雕所描绘的有趣的家庭场景（**14.16**）更显温馨。阿克纳顿和纳菲尔提提面对面坐在铺着软垫的宝座上。阿克纳顿慈爱地抱着三个女儿中的一个，女儿则朝母亲和姐妹们比划着。最大的女儿坐在纳菲尔提提膝头，她仰头望着母亲，用手指着对面的父亲；最小的女儿抚摸着母亲的脸颊，希望得到她的注意。上方，阿克纳顿的保护神、形象为日轮的阿吞（Aten）把他能赋予万物生命力的光芒洒在他们身上。这件雕塑是**凹浮雕（sunken relief）**的一个例子。在这种技法中，物象并不凸起于表面。相反，雕工是在表面刻出深深的轮廓线，并在线内塑造物象。

阿克纳顿的改革没能维持下去。他死后，旧神的庙宇被恢复，建给阿吞的神庙则被拆除。阿马尔奈城被废弃，传统的埃及艺术表现风格重新得到推行。所以我们才会在阿克纳顿的女婿兼继任者、年轻的图坦卡蒙（Tutankhamun）的黄金陪葬面具（14.17）中再次看到那种象征永恒的不变容颜。

从远古时起，埃及人就在皇陵中埋入大量艺术品。统治者是带着继续他们在世时所过的那种奢侈生活所需的一切物品——家具、首饰、战车、衣饰和各种手工制品——被送往来世的。同样是从远古时起，盗墓者就一直在觊觎这些被埋葬的珍宝——而他们所垂涎的并非其

艺术价值。近代发现的皇家陵墓大都空空如也,墓内数量惊人的陪葬品很久以前就已被洗劫一空。直到1922年,现代人才有办法判断古埃及全盛时期是何等的辉煌。在那一年,英国考古学家霍华德·卡特(Howard Carter)发现了图坦卡蒙墓。过了3000年,墓中的珍宝却几乎原封未动。

很快就被1922年的报纸称为"图特王"的图坦卡蒙相对而言只是一个二三流的君主,大帝们的陵墓要铺张得多。但就连图坦卡蒙的墓也称得上是一个堆满无价之宝的仓库,这些器物工艺上乘,用料都是雪花石膏、宝石,尤其是黄金——质量好得不可思议的黄金。在埃及人看来,黄金的意义不只是财富那么简单。它与赐予万物生命的阳光以及永生联系在一起。神的肉体也被认为是用永不腐烂的金子做的。图坦卡蒙的纯金棺材以及盖住其木乃伊的头部和肩部的纯金面罩(**14.17**)都具有使人不朽的意义。年轻国王的前额上伸出一条眼镜蛇和一只兀鹫机警的头颅,这两种动物分别是下埃及和上埃及的远古守护女神的象征。

约公元前1323年图坦卡蒙去世时,埃及文明年事已高——这种从未间断过的文化在回顾自己约1700年的成就和实力时充满自信。此后,埃及又延续了1300年,但它的霸权岁月已逐渐远去。另一些更为年轻的文明正在地中海周边的其他地区积蓄力量,这些新贵中的两个——希腊和罗马最终将占领埃及。下面我们就把注意力转向希腊,先对爱琴海诸岛上先于它的一些文明作一简短介绍。

爱琴海

位于希腊半岛与小亚细亚大陆(今天的土耳其)之间的是地中海的一个名为爱琴海的海湾(见367页的地图)。希腊文明就是在这片小小的"海中之海"边沿的陆地上产生的。但在希腊人之前,该地区数量众多的岛屿上还活跃着几个有趣的文明。

爱琴海地区有艺术活动的文明约与埃及和美索不达米亚同时,因为其中最早的产生于约公元前3000年。爱琴海地区有三大文明:集中在爱琴海的一群小岛上的基克拉泽斯文明、立足于爱琴海南端的克里特岛的弥诺斯文明和希腊大陆上的迈锡尼文明。

基克拉泽斯艺术是一个谜,因为我们对创造它的那个民族几乎一无所知。差不多每一件作品都是图中这种裸体女子的形象(**14.18**)——简洁,抽象,由几何线条、形状和凸起构成。这些雕像从这个例子中的大约2英尺高到接近真人大小,尺寸不一,但它们的风格非常接近。据推测,



14.17　图坦卡蒙的陪葬面具。公元前1325年。黄金,镶嵌有蓝色玻璃和次等宝石;高54厘米。埃及博物馆,开罗

谁的坟墓?



霍华德·卡特和一个助手正在打开图坦卡蒙三层套棺的最里层。第三层棺由纯金打造,里面安放着国王的干尸

1922 年,当霍华德·卡特(Howard Carter)和他的伙伴们开启埃及国王图坦卡蒙的陵墓时,全世界都为之欢欣鼓舞。这个墓大体保持完好,古代盗墓者的盗扰并不严重——它仍然保存着 3000 多年前与年轻的国王一同下葬的那些令人惊叹的工艺品。在接下来的几年中,卡特和他的团队有系统地为墓中的文物拍照、编目,然后将它们运往开罗博物馆。

这个故事里有某种讽刺的意味,因为它引发了复杂的道德问题。为什么不说卡特和他的伙伴们是盗墓贼?他们搬空坟墓的行为为什么是可以接受的——甚至是值得赞扬的——而普通窃贼的类似行为则会遭到谴责?无论是谁打开了一座坟墓并拿走墓中之物,此人都违背了最初封墓之人的意愿。无论其动机是什么,本该永远安息的遗体都受到了打扰。难道这不该令我们感到不安吗?

当时,有些人担心挖掘图坦卡蒙遗骨的行为不当。当卡特的资助者卡那封(Carnarvon)勋爵因蚊虫叮咬而暴亡、另几个与该项目有关的人也遭遇不幸时,关于"图特王的诅咒"的谣言四起。但卡特本人是多年以后平静地去世的,这就平息了流言蜚语。

也许,是时间的推移让盗墓转变成了考古。假如——比方说——卡特祖母的棺木被人挖出,尸体上的首饰被抢劫一空,卡特无疑会震怒不已。但在 3000 年后,图坦卡蒙在这世上却没有任何亲属能表示抗议。

也许,是我们用来描述这类古物的词语有问题。我们说图坦卡蒙的"木乃伊",木乃伊是一个干净的、听上去有历史感的词。父母们带着孩子去博物馆看木乃伊和盛放木乃伊的匣子。我们几乎可以忘记,木乃伊是一个死去之人经过了防腐处理的尸体,它被拖出了装它的棺材,我们才得以观赏这棺椁——有时则是尸体本身——并为之惊叹。

或者,也许盗墓与考古的区别在于执行者的动机。驱使普通窃贼的是贪婪,是通过倒卖赃物求财的心理。卡特和他的团队没有卖掉图坦卡蒙墓中出土的珍宝,而是将其安全地贮藏在开罗博物馆里,全世界的艺术爱好者都可以来这里观赏它们。他们实际上是为本世纪以及未来千秋万世的人们献上了一份厚礼(当然,他们同时也为自己赢得了盛誉)。

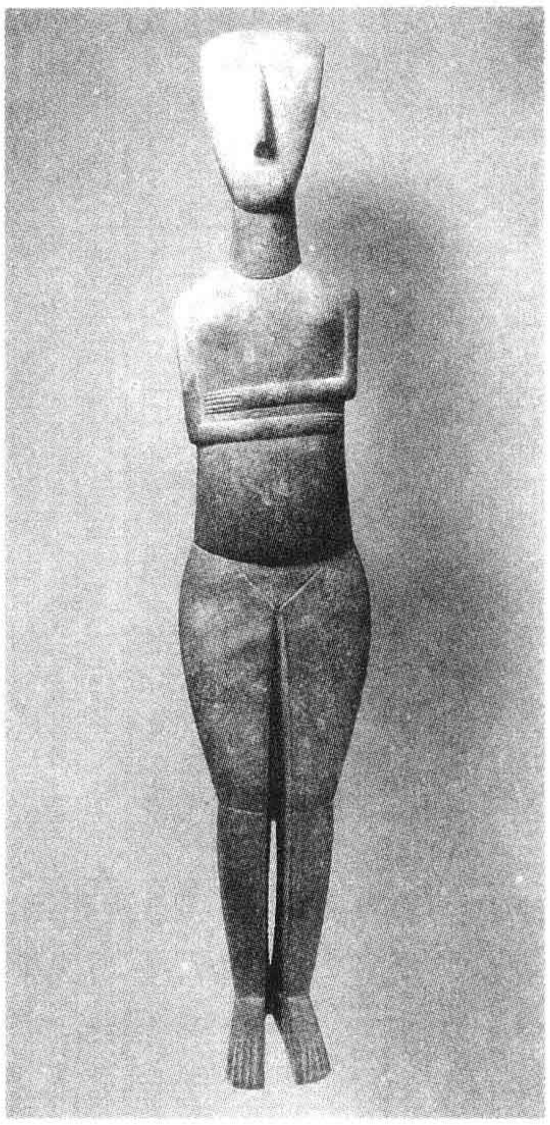
基本的问题是文化价值观的冲突。对埃及人而言,把他们最好的艺术品跟尊贵的死者一同埋葬是正常而且正确的做法。对我们来说,把如此的美丽永远封存在黑暗之中似乎是一种极度的浪费。我们希望它们重见天日,成为我们宝贵的艺术遗产的一部分。见过这些富丽华美的珍宝的人几乎都不会当真提议把它们放回到墓中并密封起来。

我们的文化价值观最终必将占上风,原因很简单:我们还活在世上,而古埃及人早已作古。在 3000 年之后,图坦卡蒙的陵墓实际上已经不是他的了。不管是对还是错,它都归我们所有。

它们是被当作丰产偶像来使用的，但它们与早前在北方发现的更为丰满的“维纳斯”大相径庭。在现代人看来，基克拉泽斯小雕像光润明快的人体抽象显得惊人地老练。事实上，20 世纪的艺术家，比如阿尔贝托·贾科梅蒂（见 4.40）在打造自己的抽象风格时都研究过基克拉泽斯艺术。

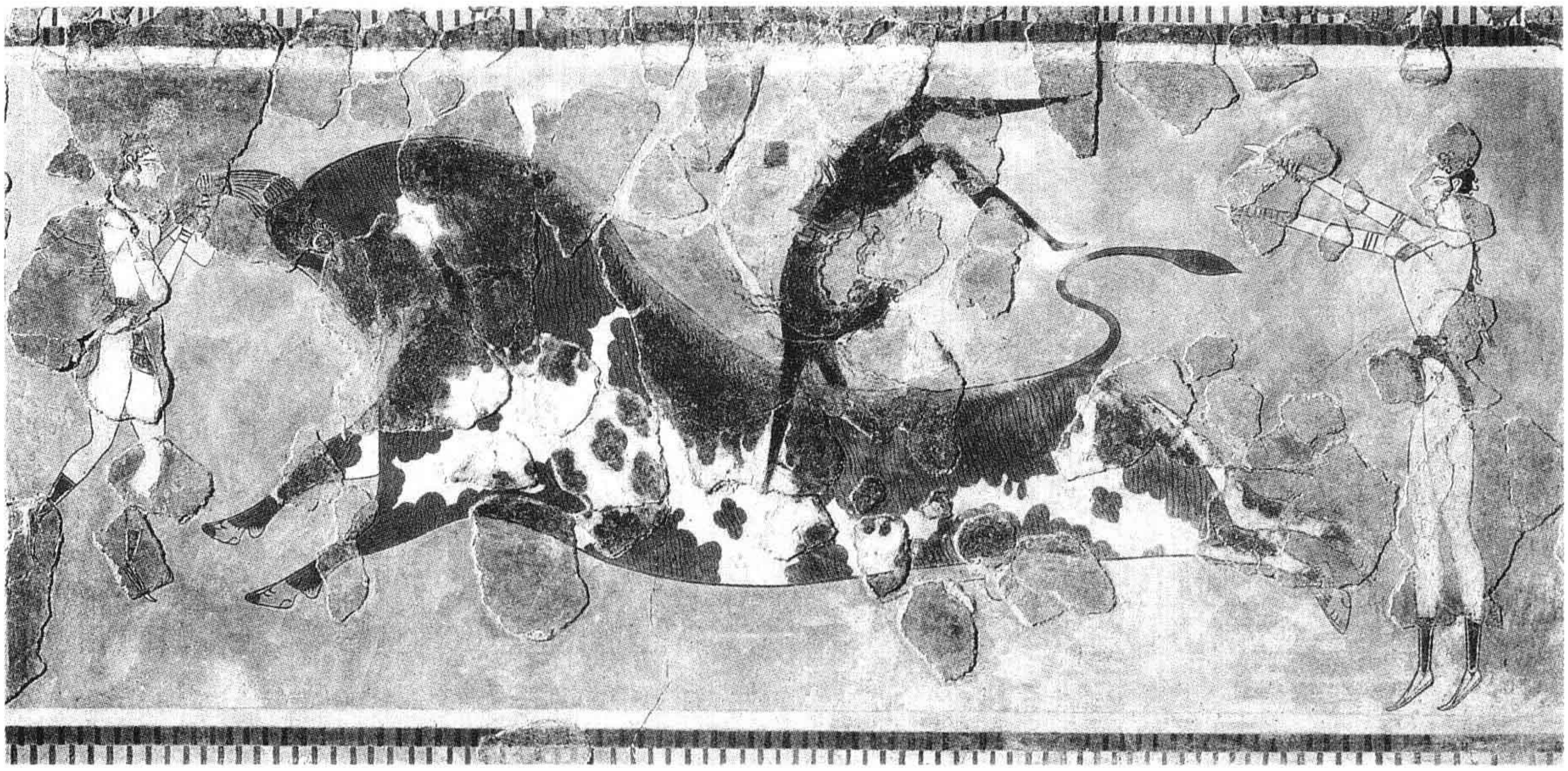
以大都市克诺索斯为中心形成的弥诺斯文明可以追溯到公元前 2000 年。我们为它起的这个名字来自传说中一个名叫弥诺斯（Minos）的国王，据称，他以克诺索斯为都，其王后生了一个半人半牛的可怕怪物，它叫弥诺陶洛斯（Minotaur）。克诺索斯保存着大量壁画——一些残缺不全，一些已修复完整——通过它们，我们形成了一种印象：这是一个无忧无虑的快乐民族，他们热爱游戏和运动。在最出色的壁画当中，有一幅被称为《斗牛士壁画》（*Toreador Fresco*，**14.19**）的作品的主角是受到弥诺斯人高度尊重的动物——公牛。这个现代的标题让人想到西班牙的斗牛运动，但我们可以看出，弥诺斯人的游戏是他们独有的。一个年轻的男杂技演员从奔牛的背上一跃而过；等在右边的年轻女子将用手臂接住他。位于左方的另一个女演员则抓住了牛角；也许她已准备好表演她的翻越牛背节目。在这里，最引人注目的是高大健壮、向前猛冲的公牛与杂技演员轻巧自如、嬉戏般的空翻之间的对比。构图达到了完美的平衡：两侧的女子充当了支点，翻跟头的男子和弯曲的牛尾则平衡了硕大的牛头。多条优美的曲线——牛背、牛的下腹部、翻跟头者弓形的身体——强化了我们对一刹那间捕捉到的运动的感受。

迈锡尼文明得名的原因是，它是以迈锡尼城为基础形成的。它于大约公元前 1600—前 1100 年盛行于希腊大陆。与弥诺斯人一样，迈



14.18　（上）《女人像》。基克拉泽斯，约公元前 2600—前 2400 年。大理石，高 62.9 厘米。大都会艺术馆，纽约

14.19　（下）《斗牛士壁画》，出自克诺索斯王宫。约公元前 1500 年。湿壁画，高约 81.3 厘米。考古博物馆，伊拉克利翁，克里特





14.20 狮首角状杯，出自迈锡尼。约公元前1550年。黄金，高20.3厘米。国家博物馆，雅典

锡尼人也修建宫殿和神庙，但他们还以复杂的丧葬习俗和墓葬——一种显然从与他们有交往的埃及人那里学来的趣味——而著称。似乎可以相信，埃及或努比亚还是迈锡尼庞大的黄金储备的来源，因为在所有的爱琴海文明中，他们是唯一精通黄金加工的。迈锡尼城内和周边的墓地都出土了大批精美的黄金制品，比如这个狮首角状杯，或酒杯（**14.20**）。这件器物的工艺令人称奇，脸侧光滑、平坦的部分与更精细的鬣毛和口鼻形成了对比。迈锡尼人还用黄金制作面具、首饰和兵器。

古典世界：希腊和罗马

当我们把“古典”一词用于西方文明时，我们指的是本章接下来将要讨论的两个文明——古希腊和古罗马。这个术语本身暗含着一种审美偏见，因为任何“古典”的事物都被认为体现了最高的品质标准，是同类事物中最优秀的。如果是这样，那么这就意味着，西方艺术在公元前后的几百年里达到了一个巅峰，而且从那时起的1500年间，它都没能再达到这个水平。这是一个有争议的观点，会招致许多人的强烈质疑。然而，几乎没有人会否认，古典希腊人和罗马人想要达到最高的水平。艺术和建筑是公共政策关注的事务，而且公众一致认为，可以为最好、最纯粹、最美制定出一个客观的共同标准。

希 腊

我们如此尊敬古希腊人的一个重要原因无疑是，他们在多个不同领域中都能做到出类拔萃。他们的政治理想成了现代民主的蓝本。他们的诗歌、戏剧和哲学千古流传，至今仍是经典，为每个严肃的学者所熟谙。实际上，希腊哲学家是最早思考艺术的本质和用途的人，只不过他们并不称之为艺术。雕塑、绘画和建筑是被当作“技术”（techne）来讨论的，大致相当于“需要要一套专门的知识和技艺才能制作的东西”，这是一个宽泛的类型，其中还包括鞋子和剑这样的人工制品。这个概念还残存在我们的单词“工艺”（technology）和“技巧”（technique）中。

希腊建筑和雕塑对后来的罗马文明，并通过罗马，对欧洲文明产生了巨大的影响。我们认为希腊绘画也同样出色，因为古代的历史学家们对它有生动的描写。画中的水果让人信以为真，连贪吃的鸟也被骗过了，或者互为对手的艺术家力求在技艺上超越对方，关于这类奇人异事的描述随处可见。但关于作品本身，留下的只有片言只语。我们必须感到满足，因为考古学家发掘出土的大量赤陶器皿上绘有图案。

一个早期的例子是图中的这个双耳喷口杯（**14.21**）。双耳喷口杯是希腊陶器的众多器形之一，是一种酒器。这个双耳喷口杯的年代为公元前8世纪，那时的希腊文明才刚刚显出清晰的轮廓。从风格上说，它属于几何风格晚期，在这个时候，之前希腊陶器上所饰的几何图案



14.21　双耳喷口杯，出自狄庇隆墓地。雅典，公元前 8 世纪。赤陶，高 108.3 厘米。大都会艺术馆，纽约

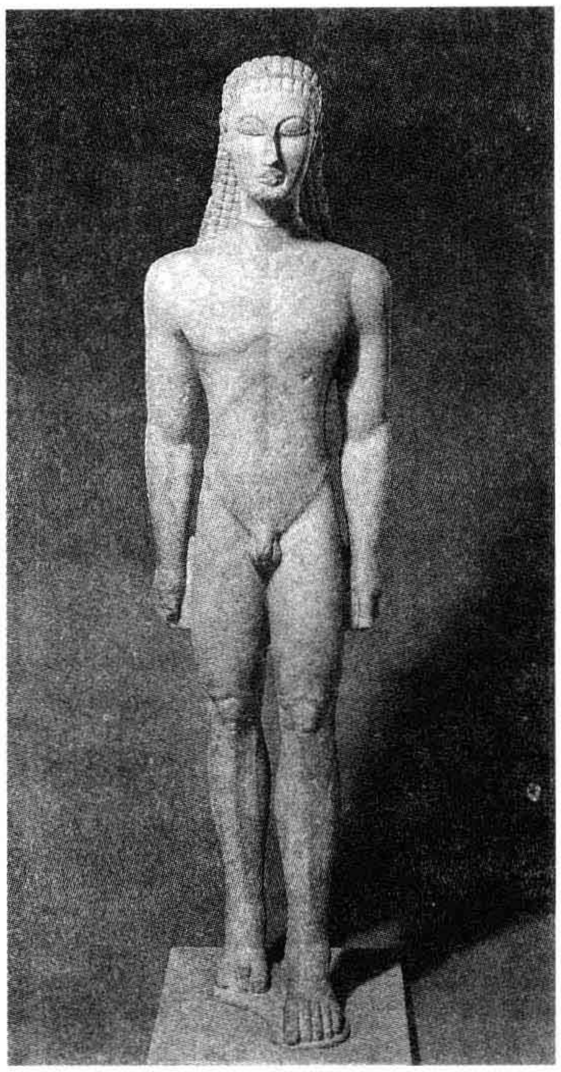


当中开始出现人的形象。上层描绘了一个葬礼场面。我们看到，死者四肢摊开平躺在一张四腿长榻上。上方的方格图案可能表示的是包裹着他的尸布。细腰的送葬者站在两侧，悲痛得直拍打自己的头、撕扯自己的发。下层则有一队步兵和马拉战车经过。高度抽象的人体才刚刚开始摆脱它们的几何世界。比方说，请注意送葬者的三角形躯干以及他们的手臂和肩膀围成的方形。

这个双耳喷口杯不但描绘了一次葬礼，它本身就是一块墓碑。它是在靠近古代雅典城入口的狄庇隆墓地发现的。这个墓地还发现了其他陪葬器物，它们的底部都穿了一个小孔，这说明，祭奠用的酒或水倒入杯中后，会直接流进杯子下面的墓土。与埃及法老们奢华铺张的陵墓相比，希腊人的丧葬习俗乏善可陈。埃及精英阶层的坟墓配备着来世奢侈生活所必需的一切，因为他们预料到自己会过上这样的生活。希腊人就没那么乐观了。死了就是死了。在人们的想象中，来世是一个阴郁、昏暗之地，而且无关紧要。

希腊的雕塑传统是从小型的马和人物青铜雕像开始的，它们的风格很像我们刚刚研究过的那个双耳喷口杯上的形象。然而，从某个时候起，希腊雕塑家似乎开始密切关注起与他们有往来的邻居——埃及人的作品。埃及的影响在这尊真人大小的青年男子像（**14.22**）中清晰可见。这件作品不但照搬典型的埃及姿势——一腿向前，两条手臂垂在身侧，双手紧握（见 11.15）——甚至还采用了埃及的网格比例法（见 5.20）。与埃及的作品一样，雕塑成品四四方方的外表中还残留着原生石块的感觉。

不过，在其他方面，这尊雕像与埃及作品有根本的区别。埃及雕塑家让雕像的一部分仍被用来雕刻它们的花岗岩块包裹着，而希腊雕像则完全从石块中解放出来，双腿之间以及双



14.22 《库罗斯》。约公元前 580 年。大理石，高 193 厘米。大都会艺术馆，纽约

臂与身体之间都被剔空。埃及的男性雕像围着腰布，而希腊的男性雕像则是裸体的。他的颈饰和编法复杂的辫子发式表明，尽管赤身裸体，但他却是穿戴仔细、打扮得体的。换言之，他的赤裸是一种积极的表态，而非暂时没有穿衣服。最后，埃及雕像表现的是具体的个人——统治者和精英阶层的其他成员——而希腊雕像则塑造了一个没有个性特征的男青年。这样的雕像，希腊人雕刻了几千个——可能多达 20000 个——它们全都是一个姿势，也全都是裸体、宽肩、细腰、健康、年轻的形象。它们作为供品被摆在圣殿里，作为墓碑被放在墓地中。学者们用希腊语中表示男青年的"库罗斯"一词（kouros，复数形式为 kouroi）来统称它们。少女雕像"考丽"（kore，复数形式为 korai）也有雕造，但数量更少，而且无一例外是全身着衣。

"库罗斯"和"考丽"大部分是在公元前 6 世纪制作的，这是希腊艺术的**古风（Archaic）**时期，之所以这样称呼，是因为后来一些最重要的特征此时正处于萌芽阶段。图中这尊已知最早的"库罗斯"对身体和脸部的处理仍然相当抽象。随着这一传统的发展，雕塑家们越来越追求雕像外表的逼真、可信。他们更加用心地观察、更加如实地临摹人体，最终形成了一种被我们称作自然主义的风格。这种风格出现的原因之一是，许多雕像表现的是神祇。在希腊人的想象里，他们的神是彻头彻尾的人形，其中许多神拥有眩目的美貌和不老的青春。每座神庙里都有一尊该庙所供之男神或女神的雕像，雕像越是可信，对信众来说，神的存在感就越真实。

下一幅插图里的双耳细颈瓶（储物器皿，**14.23**）的制作时间比我们刚才考察过的双耳喷口杯晚 60 年，它显示了希腊艺术向写实表现的进展是多么迅速。它还让我们了解到一种让人们可以直接观察男性裸体的文化。这件由陶工安多基德斯（Andokides）和一位我们只能称之为"安多基德斯画家"的画工制作的器皿是古风末期发展起来的红绘风格最早的例子之一。在红绘风格中，底子被涂成黑色，画像则不上色。最终产生的红色是陶土经过烧制后的自然色。之前的古风陶器用的是相反的配色，即红底黑绘。

这个双耳细颈瓶上的画表现的是运动场一景。从儿童时代起，在运动场中的锻炼就成了希腊人所受教育中的一个与数学、音乐和哲学学习并重的组成部分。男性公民进行的是经常性的训练，因为他们组成了其所在城市的军队。希腊运动员赤身裸体地当众训练、竞技。双耳细颈瓶上的一幕是两对男子正在摔跤。一个教练边看着他们，边把一朵花举到脸上。作为美的象征，花含有这样的意思：运动员经过锻炼的身体跟他们的摔跤技能一样，都可以成为公开欣赏的对象。发育良好的男性人体经常进行展示，它们的美成了艺术赞美和描绘的对象。这其中含有色情的因素，但也有道德的因素，因为美被认为与高贵和美德形影不离。古希腊男子有公共生活，他们的身体就是公共的身体。女性则很大程度上被限制在家庭里，她们的身体无论是在生活中还是在艺术里，都不能公开展示。

希腊人对逼真的艺术表现的兴趣在像这尊青铜武士像（**14.24**）这样的雕塑中达到了登峰造极的地步。这是一具理想化的、充满阳刚之气的男性人体，它的结构是对几百种运动员体

形进行观察后加以提炼的结果。武士以一种放松但警觉的对立平衡姿势——希腊人发明的用来表现站立人体内在的运动潜能的姿势（若要复习对立平衡的原理，请见 281 页）——站着。古希腊人喜欢用青铜来制作独立雕塑，但保存下来的实例极少。在其他用途——尤其是兵器——方面，这种金属价值非凡，大部分古代雕像在几百年前就已遭熔毁。如果不是后来仰慕希腊艺术的罗马人请艺术家为这些青铜雕像制作大理石复制品，我们对希腊艺术的了解将远没有现在这样多。此处的这尊雕像是 1972 年在意大利里亚斯附近海域发现的两件真人大小的武士雕像中的一件。它们免于毁坏，仅仅是因为它们被遗落在大海之中。

里亚斯武士像制作于希腊艺术的**古典（Classical）**时期，即公元前 480—前 323 年。虽然一切古代希腊和罗马艺术都被泛称为古典艺术，但这几十年间产生的艺术被后世的欧洲学者认为是精品中的精品。这一时期的希腊由几个独立城邦组成，它们之间战争频发。这些城邦中的佼佼者——从艺术和文化的角度看，如果不光是从军事的角度看的话——是雅典。

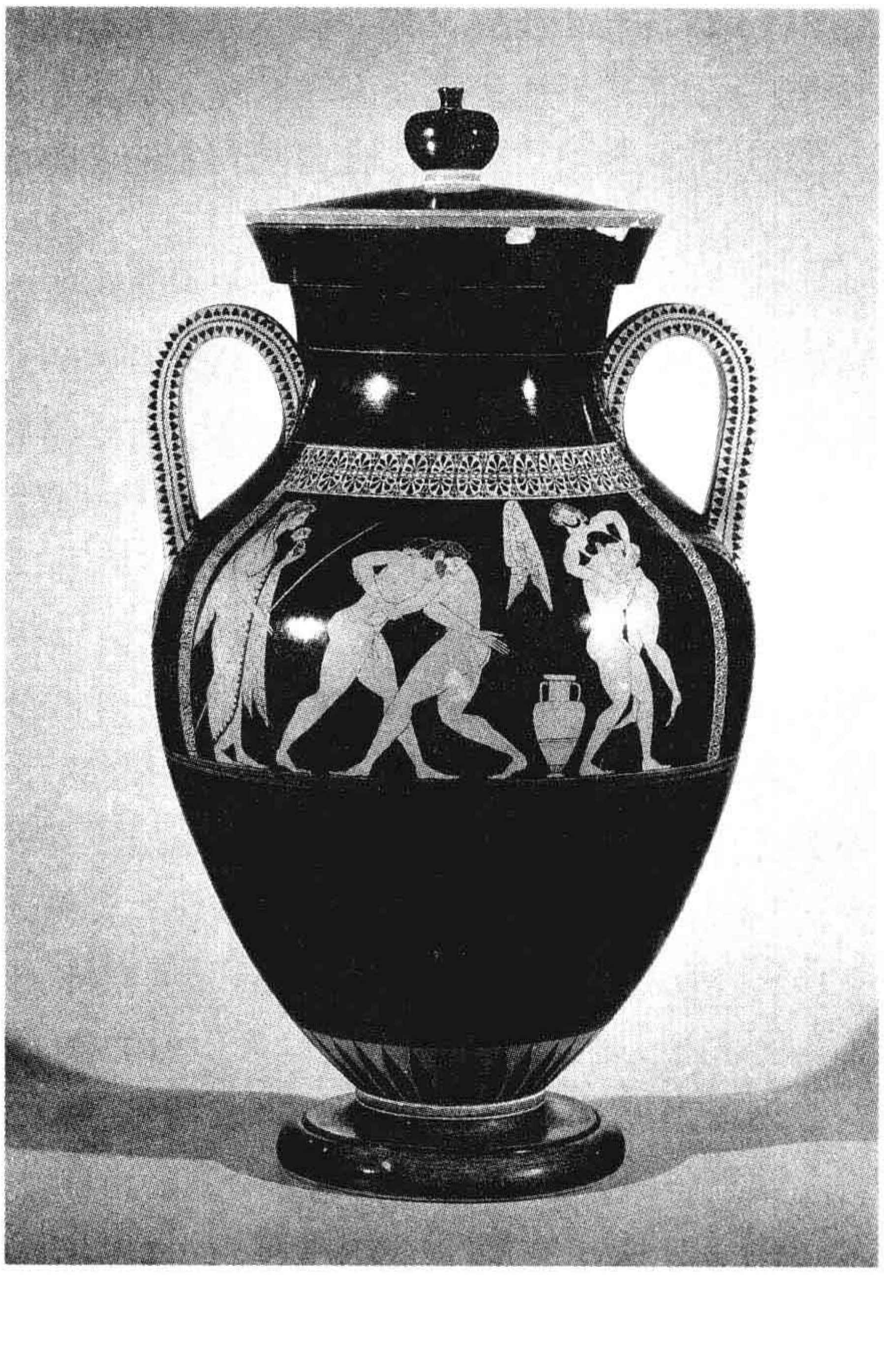
相关作品

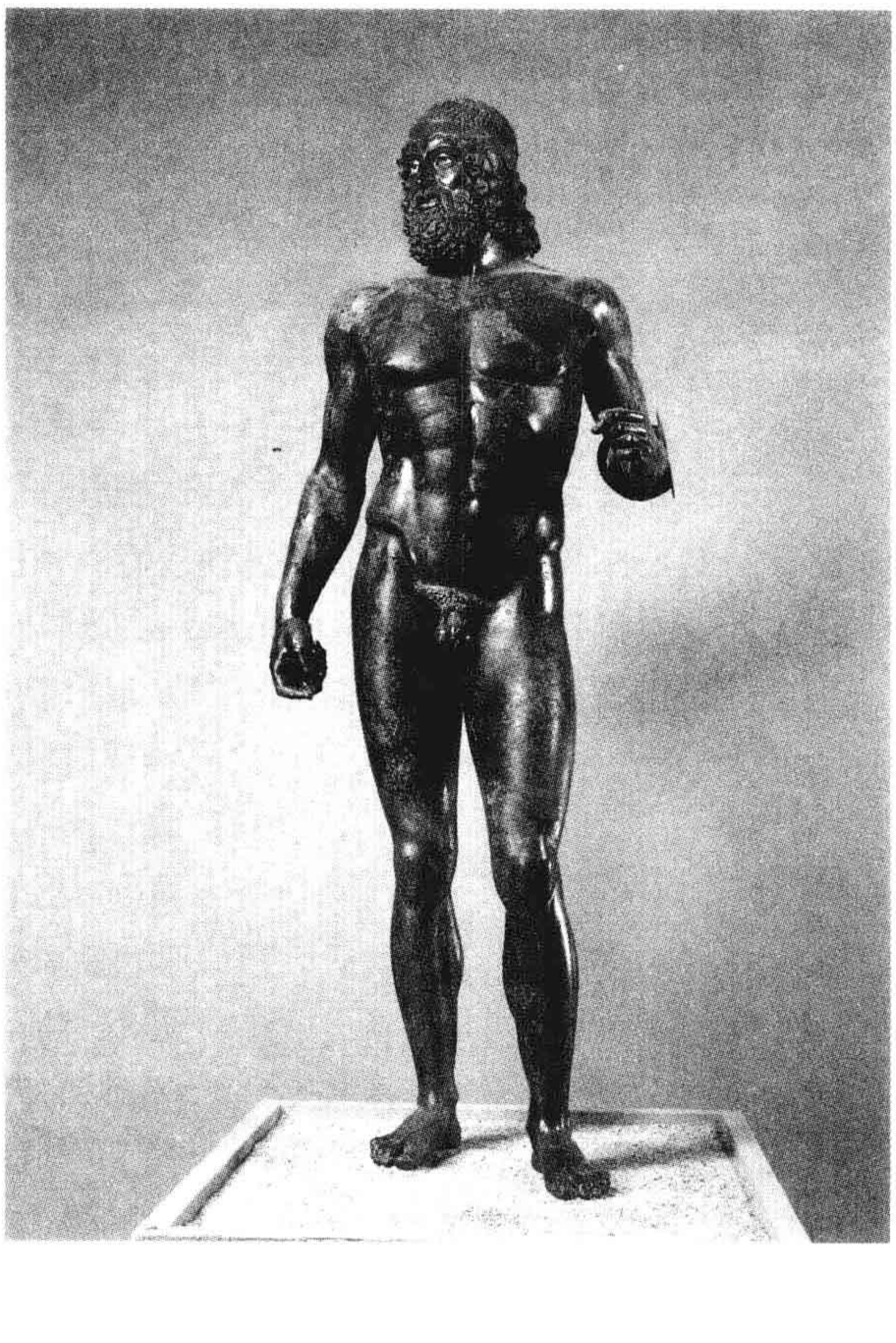


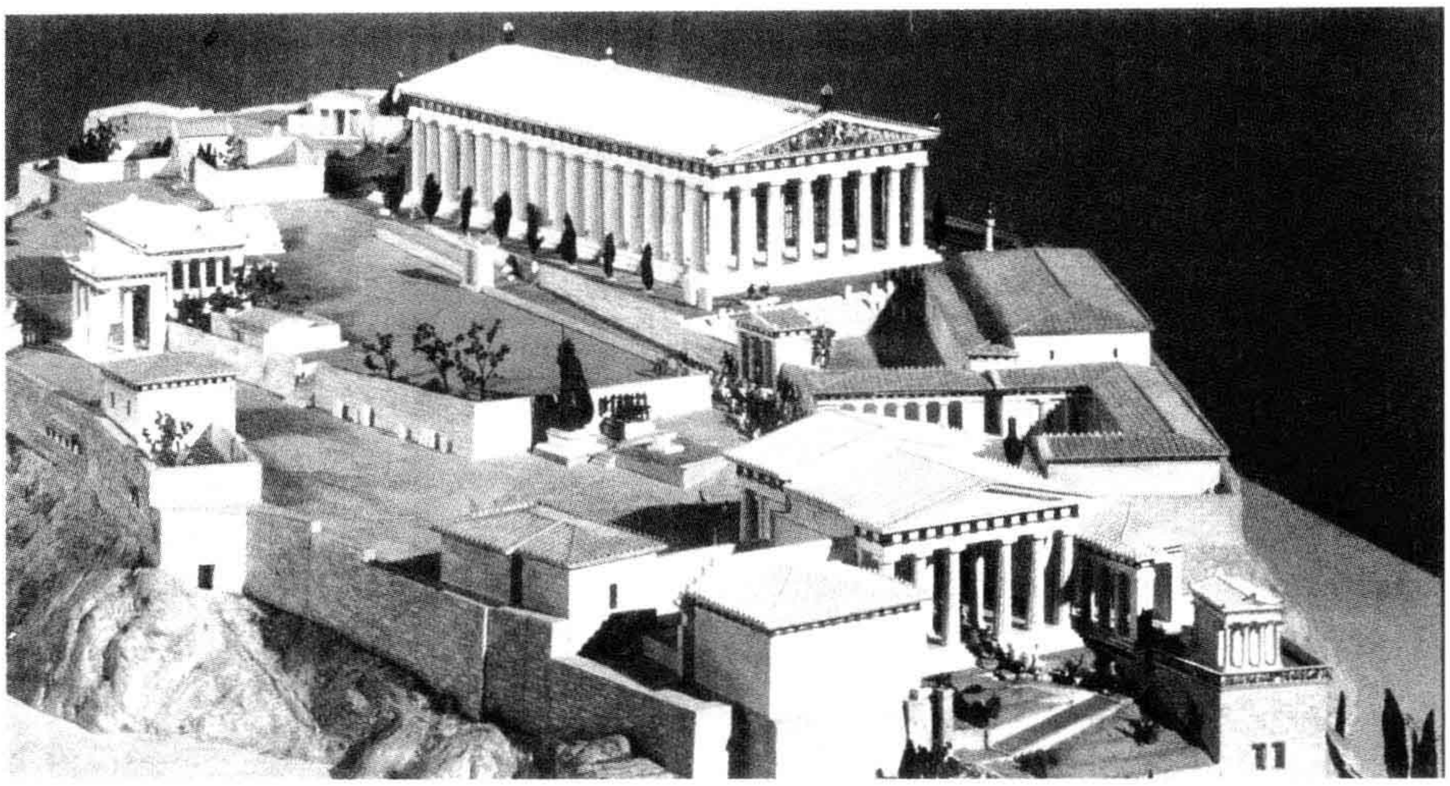
11.19
《拭垢者像》。利西波斯原作复制品。

14.23 （左）安多基德斯和“安多基德斯画家”：绘有裸体竞技画面的双耳细颈瓶。约公元前 520 年。赤陶，高 57.9 厘米。柏林国立博物馆，普鲁士文化资产基金会，古希腊、罗马文物馆

14.24 （右）“武士 A”，发现于意大利里亚斯附近海域。约公元前 450 年。青铜，眼睛为骨头和玻璃，牙齿为白银，嘴唇和乳头为铜；高 203.2 厘米。国立考古博物馆，雷焦卡拉布里亚，意大利







14.25 雅典卫城复原模型，从西北方看。蒙多伦多皇家安大略博物馆惠允

与许多希腊城市一样，雅典是以一座高山或卫城为中心建立起来的。卫城上的古庙已毁于战火。约公元前449年，雅典大将军伯里克利(Perikles)上台执掌政府，并着手重建。他马上启动了一个庞大的建设项目，不仅志在恢复雅典往日的繁荣，而且想要将这种繁荣提升为前人想象不到的壮丽辉煌。

卫城上所有建筑和雕塑工程的监督工作被交给了伯里克利的朋友、雕塑家菲迪亚斯(Phidias)。工程持续了几十年，但考虑到这一规划的挑战性，它所用的时间惊人地短。到了世纪末的时候，卫城的样子可能已经跟这幅复原图(**14.25**)非常接近了。照片右下方那座有柱子的大房子是门殿，它是卫城的正门，盘绕上山的游行队伍正是从这里进入卫城的。照片左方那座有柱式门廊的建筑是厄瑞克修姆庙，它就建在传说中雅典城的创建者厄瑞克透斯(Erechtheus)据信曾经住过的地方。

但卫城的无上光荣过去是、现在仍是帕特农神庙(**14.26**)。献给处女神或女武神雅典娜(Athena)的帕特农神庙是一座多利安式庙宇，它的外围四面都有柱子围着，里面靠短墙的地方还各有一排柱子。庙顶最初是隆起成尖顶，所以两头就都有了一个三角楣(可以在复原照片中看到)。三角楣以雕刻为饰，檐壁亦然(若要复习古典建筑的语汇，请见316页)。按照希腊神庙的惯例，帕特农神庙遍体涂着鲜艳的颜色，主要是红色和蓝色。建筑师伊科提诺斯(Iktinos)和卡利科拉忒斯(Kallikrates)在菲迪亚斯的指导下，只用15年就建成了这座建筑。

在西方传统中，对帕特农神庙的研究可能比其他任何建筑都要详细，因为它是一代代欧洲建筑师的完美范本。研究发现，神庙之所以给人悦目之感，大量煞费苦心的细微改良功不可没。首先，正如第五章所提到的那样，正立面长宽之比仿照了黄金分割比例(见5.24)，希腊人发现，这种比例在理性和美感上都令人感到愉悦舒适。据传，帕特农神庙里没有一根直线，但这也许是一种毫无根据的夸张。不过，有许多线，我们以为是直的，其实不然。相反，神庙所有看得到的线都经过了建造者的调整，才会显得像是直线。比方说，绝对笔直的高柱子看起来会像沙漏一样，中部内弯，所以帕特

相关作品



13.4 卡利科拉忒斯：胜利女神庙。

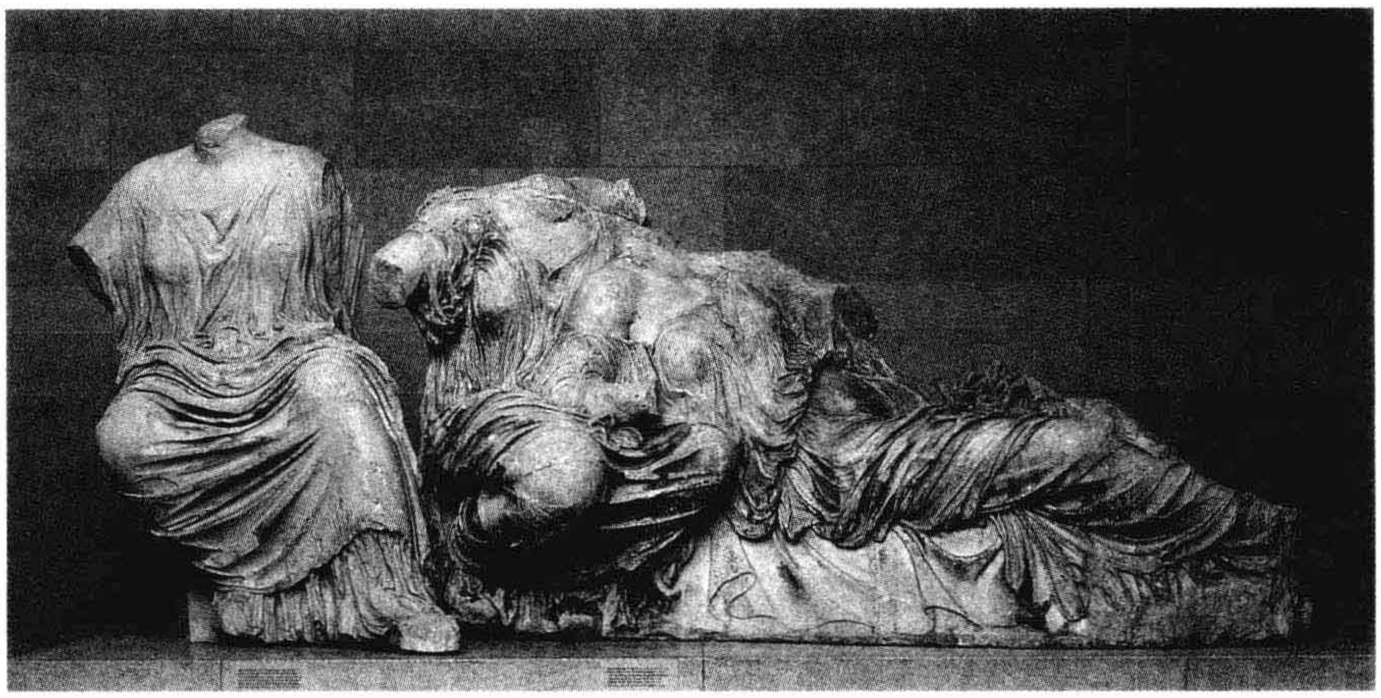


14.26 伊科提诺斯和卡利科拉忒斯：帕特农神庙，雅典。公元前 447—前 432 年

农神庙的柱子都被做得微微鼓起，这种名为**凸肚（entasis）**的鼓凸有校正视觉效果的作用。除此之外，长长的水平结构，如帕特农神庙门廊的阶梯，其中部会给人下陷的感觉。为了纠正这一视错觉，阶梯平坦的表面也经过了调整：中部增高约 2.5 英寸，形成一个弓形。垂直地拔地而起的大型建筑在参观者眼中会产生放大的、具有威胁性的效果，而且似乎会向前倾。为了避免这种印象，帕特农神庙的建筑师让整个正立面微微向后倾斜。在天幕的映衬下，角柱会显得比内侧以建筑本身为背景的柱子细，所以，外侧的柱子被做得比其他所有柱子略粗。

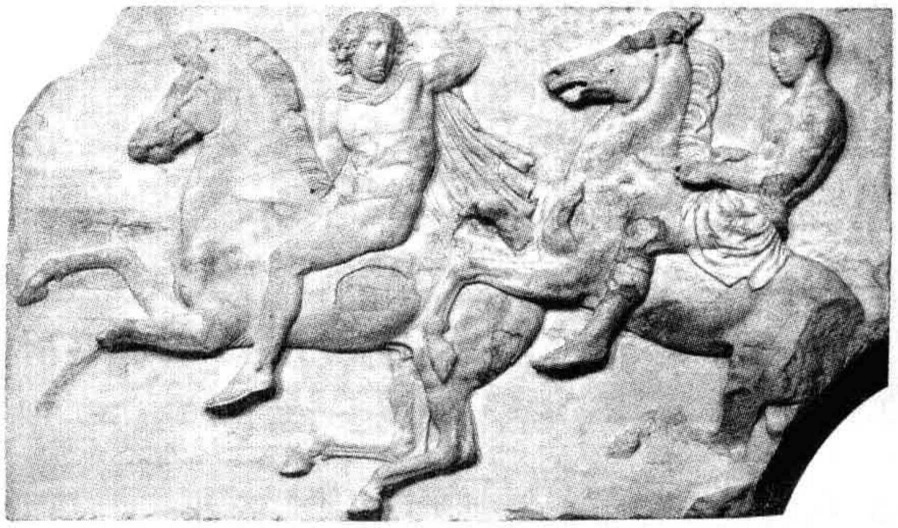
帕特农神庙的内殿之中曾经安放着一尊雅典娜女神巨像，它是菲迪亚斯用黄金、象牙亲手制作的，基座以上的部分就高 30 英尺。当时的文献告诉我们，菲迪亚斯是一位才华超群的艺术家，我们只能相信这种说法，因为就我们所知，无论是这尊雅典娜像还是他的其他雕塑作品，都没能保存下来。不过，帕特农神庙的其他雕塑都得到了保护，它们可能是菲迪亚斯的学生们在他的指导下制作的。

帕特农雕塑代表了希腊大理石雕刻的漫长实验期的顶点，其中一组现存的群雕《三女神》（*Three Goddesses*，**14.27**）如今藏于大英博物馆。在伯里克利的时代，这组雕像放置的位置靠近三角楣极右侧；想一想这些雕像头部完好无损时的样子，您就会理解它们是怎样嵌入三



14.27 《三女神》，出自帕特农神庙东三角楣。约公元前 438—前 432 年。大理石，超过真人大小。大英博物馆，伦敦

大理石雕与博物馆



《二骑士》，出自帕特农神庙西檐壁。约公元前438—前432年。大理石，原本有彩饰；高100厘米。大英博物馆

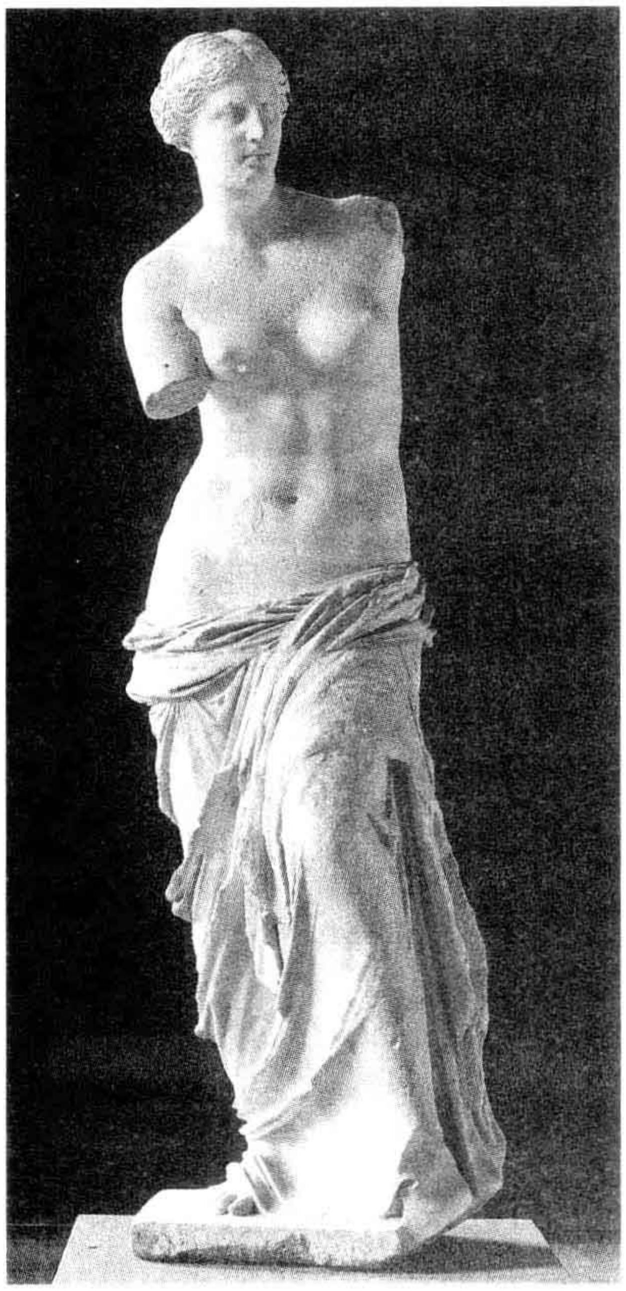
与大多数古代大型建筑一样，帕特农神庙原本有丰富的雕塑装饰。帕特农雕塑只有约一半留存至今，而其中的一半又保存在大英博物馆里。它们怎么去了那里，它们是否应该被归还，是本文的主题。

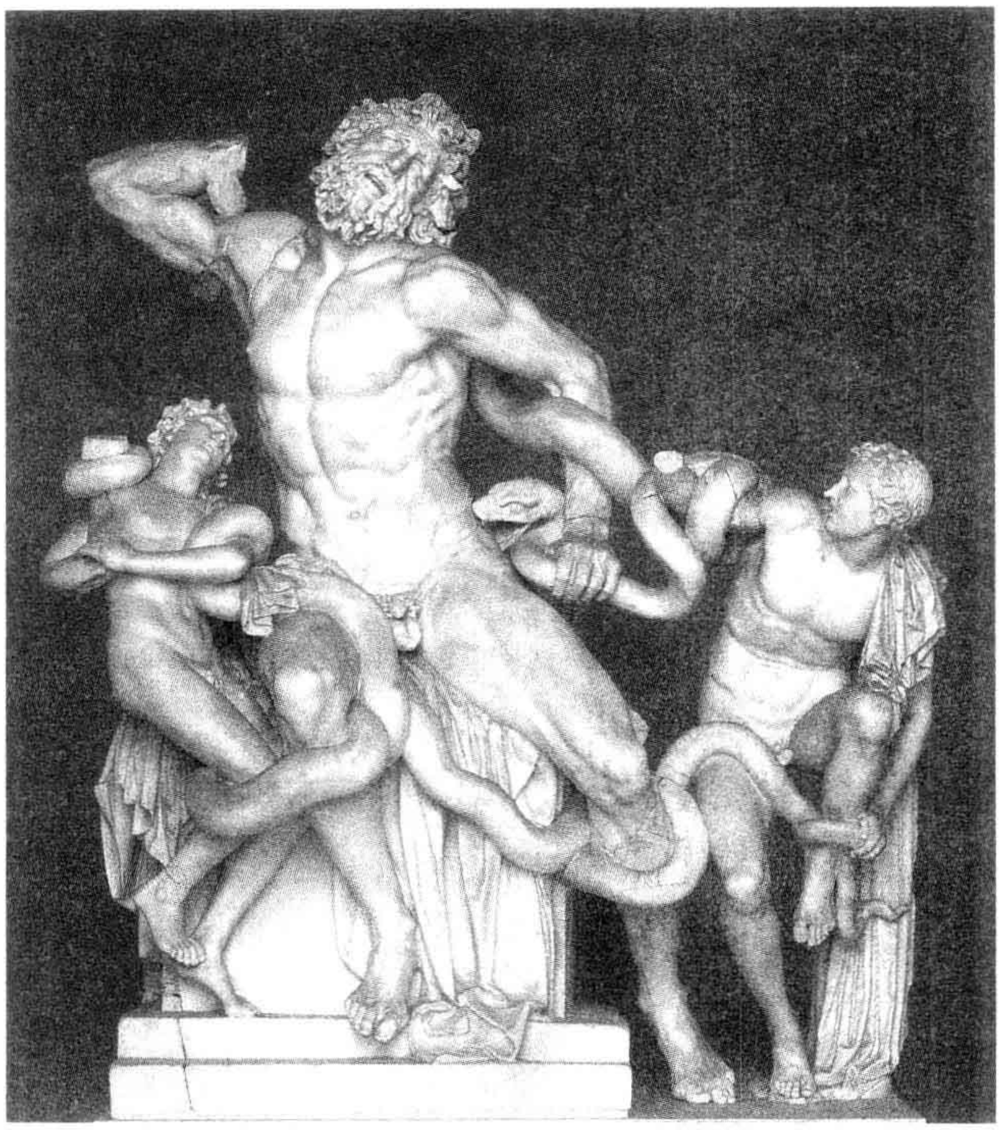
作为铺垫，我们需要粗略地补充一点希腊简史。帕特农神庙是公元前5世纪在雅典城邦建造的。三个世纪后，希腊就被纳入了不断扩张的罗马帝国的版图。5世纪，罗马帝国的西部分裂；东部又延续了1000年，是为拜占庭，一个以君士坦丁堡（今天的伊斯坦布尔）为统治中心的说希腊语的基督教帝国。1453年，君士坦丁堡被穆斯林军队攻占，希腊被并入奥斯曼帝国，直到近代才摆脱它的统治。

1799年，第七世埃尔金伯爵托马斯·布鲁斯（Thomas Bruce）作为英国大使被派往奥斯曼宫廷。此时的帕特农神庙已成为一片废墟。早前的基督徒把它改造成教堂，在此过程中，他们毁坏了许多雕塑。17世纪，入侵的威尼斯军队向当时被奥斯曼人用来储存弹药的帕特农神庙开火。炮击引发的爆炸造成了严重的损坏。埃尔金伯爵来的时候有一个计划：为剩余的帕特农雕塑制作石膏复制品，并将复制品送回英国。但他很快就认识到，必须转移雕塑原件，以便为子孙后代保护好它们。作为一种外交上的特殊照顾，奥斯曼宫廷为他开展这项工作提供了皇家授权。把雕塑从建筑上剥离并用船运到英国花了5年时间；埃尔金动用自己的个人财产来支付所有费用。埃尔金伯爵原本打算把这些大理石雕无偿捐给国家，但严重的财政困难迫使他提出了补偿金的要求。最后，由英国议会出资的大英博物馆以埃尔金所支付的买入价的一小部分收购了这些大理石雕。这批雕塑于1817年向公众展示，并从此成为永久陈列品，以及学术研究和文物保护的对象。

埃尔金将帕特农大理石雕运往英国后没多久，希腊就发动了一场反抗奥斯曼人的独立战争，这场战争以1832年希腊获胜结束。几乎是马上就传出了希腊人要求返还这些大理石雕的呼声。这些要求被定期重提，而且这些年来日趋频繁。大英博物馆拒绝了。双方的理由五花八门，但英方的王牌回答始终是这样一句话：你们将怎么照顾它们？实际上，1977年之前，埃尔金伯爵没有带走的雕塑一直留在帕特农神庙，它们在现代雅典污染日益严重的空气中慢慢风化。甚至是现在，它们也还没有全部转移，已经转移的雕塑大部分被束之高阁。希腊人为它们专门建一座博物馆的计划屡次落空——直到最近。

2002年，雅典有一座新的博物馆开工了。就在本文写作的时候，它已定于2007年开馆。它坐落在卫城脚下，包括一个专为接收帕特农大理石雕而设计的大展厅。希腊政府目前正要求大英博物馆以长期借出的方式将大理石雕送交雅典。大英博物馆回应说，他们还未收到任何正式要约，而且希腊必须先承认这些大理石雕是大英博物馆董事会的合法财产。谈判正在进行当中。这些大理石雕应该被归还吗？





14.28 （左）《米洛斯的阿佛洛狄忒》（也叫《米洛斯的维纳斯》）。约公元前150年。大理石，高208.3厘米。卢浮宫，巴黎

14.29 （右）《拉奥孔群像》。罗马复制品，公元前1世纪末—公元1世纪初，其希腊青铜（？）原作的作者可能为阿格桑德尔、阿忒诺多鲁斯和罗得岛的波利多鲁斯。大理石，高240厘米。梵蒂冈博物馆，罗马

角形的夹角的。这些女神虽然以大理石雕成，而且现已无头，但她们似乎仍在呼吸，还能活动，她们的立体感令人深信不疑。衣纹在人体上自然地流动、起伏，显然是随着衣物下面栩栩如生的肉体的运动形成的。

希腊艺术最后一个阶段被称为**希腊化（Hellenistic）**，这个术语指的是希腊文化向东传播到小亚细亚、埃及和美索不达米亚——这些被马其顿希腊统治者亚历山大大帝（Alexander the Great）征服的地区。希腊化时期的起始年通常被定为亚历山大去世的公元前323年。

希腊化雕塑在风格上向数个方向发展。一是延续强调平衡和克制的古典风格，比如现存最著名的希腊化作品之一《米洛斯的阿佛洛狄忒》（*Aphrodite of Melos*），也叫《米洛斯的维纳斯》（*Venus de Milo*，**14.28**）。维纳斯是罗马宗教中与希腊主管爱、美与丰产的女神阿佛洛狄忒相对应的神。古典末期的雕塑家已开始接纳女性裸体进入这一公共领域——但只作为女神或神话人物。这尊雕像反映了随之产生的理想的女性美。她的扭身姿势可以由以下理论得到解释：缺失的双臂曾经扶着一面撑在抬起的膝头上的盾。她可能正欣赏着镜中的自己，当她正专注于自己的美貌时，她的衣袍滑落，形成了一个撩人的画面。

第二种希腊化风格则颠覆了古典标准，转而表现富于动感的姿势和极端的情感。这种风格最有名的例子之一是《拉奥孔群像》（*Laocoön Group*，**14.29**），我们对它的了解来自一尊罗马

时期的雕塑，它很可能是一件公元前 2 世纪的希腊青铜像原作的复制品。

拉奥孔是太阳神阿波罗（Apollo）的一个祭司，他的故事涉及希腊神话中最有名的事件之一。希腊人与特洛伊人的战争进行到最后一年时，希腊人想出了一个能打垮特洛伊城的妙计。他们做了一匹巨大的木马，在里面藏进大批希腊士兵，并把它推到特洛伊城门口，声称它是献给雅典娜女神的供品。当特洛伊人还在为是否放此马进城而犹豫不决时，拉奥孔怀疑其中有诈，所以他力劝特洛伊人紧闭城门。这激怒了对特洛伊恨之入骨的海神波塞冬（Poseidon），他派出两条可怕的大蛇去勒死拉奥孔及其儿子们。这件雕塑描绘的就是被毒蛇紧紧缠住的祭司父子临死前的痛苦挣扎。

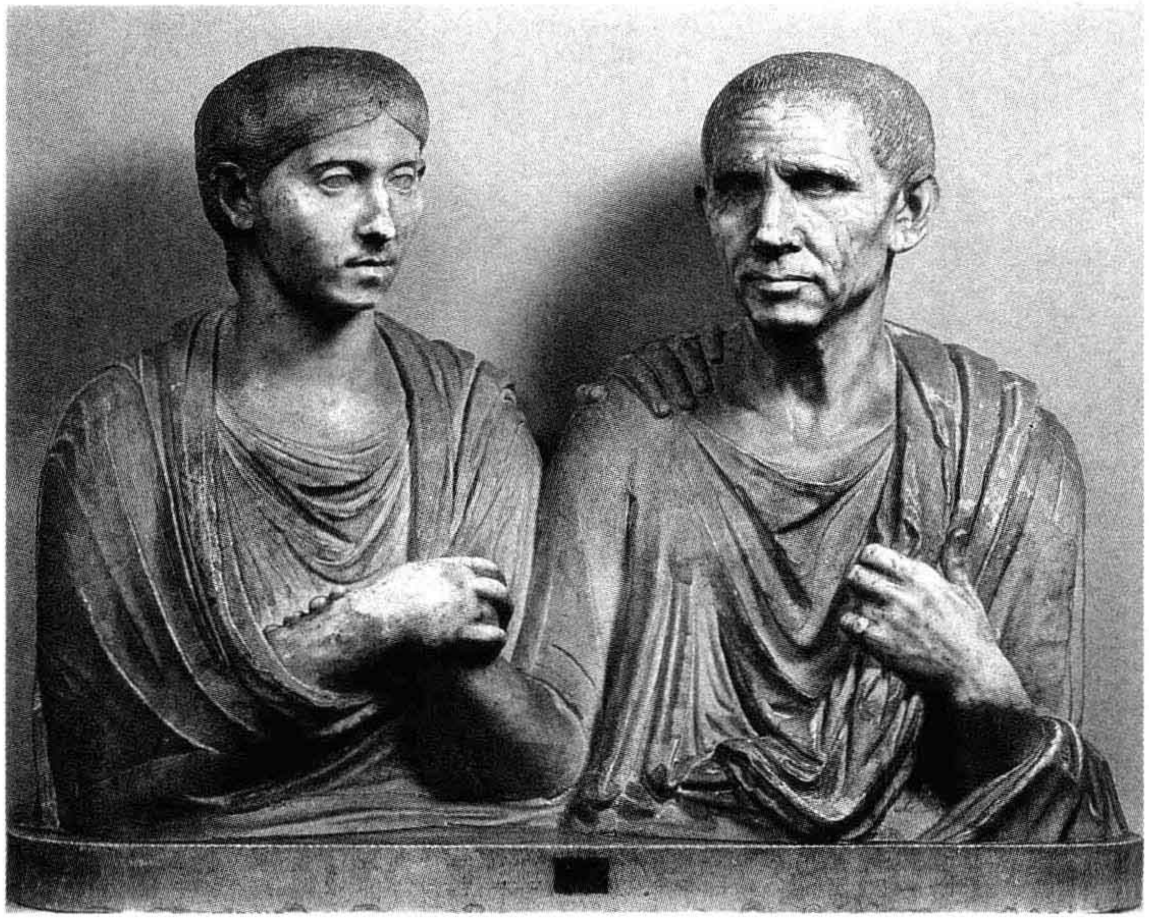
与古典时期的雕像，如里亚斯武士像相比，《拉奥孔群像》就像在演戏。它所表现的充满戏剧性和紧张气氛的题材在三个世纪以前是不可想象的。古典雕塑家想要传达的是一种外在的宁静，从而表现出主人公的完美，而非动态：他置身于时间之外，他不是在投矛，而仅仅是在持矛。希腊化雕塑家对对象回应事件的方式的兴趣比他们的前人要大得多。拉奥孔的反应激烈而痛苦，雕像的轮廓就反映了这一点。三个人挣扎着、扭动着，身躯朝不同的方向向外拉伸，突入空间。与早前的雕像不同，这件雕塑虽然保持着庄严的克制，但它突出的是复杂而激烈的运动。

罗　马

公元前 510 年通常是作为罗马时代的开端而被提到的，因为根据古代历史学家的说法，



巅峰时期的罗马帝国
公元2世纪



14.30 《格拉蒂迪娅·M. L. 格里特和 M. 格拉蒂迪乌斯·利巴努斯双人像》。公元前1世纪末。白色大理石，有颜料痕迹，高60.3厘米。皮奥-克莱门蒂诺博物馆，梵蒂冈博物馆，罗马

罗马共和国是在那一年建立的。随之而来的是一个漫长的扩张和兼并领土、将其置于罗马统治之下的时期。罗马军团向东横扫希腊、挺进美索不达米亚，向西、向北推进到不列颠，跨海袭击埃及，席卷北非边地。公元前27年奥古斯都(Augustus)采用"凯撒"称号后，罗马正式成为一个帝国。

罗马是在希腊化时期得到蓬勃发展的，此时，希腊文化在古代地中海世界的声望正如日中天。罗马人是希腊艺术成就狂热的仰慕者。许多艺术品被运出希腊、送往罗马。罗马人向希腊艺术家订制雕像和绘画，用大理石复制希腊青铜像原作，如上文有图例的《拉奥孔群像》(**14.29**)。

希腊化艺术的一个方面是偏爱与理想化、类型化肖像相对的写实性个人肖像。一个不再年轻、体态不再完美的运动员，如拳击手，可能会被描绘成长年累月的伤人身体的比赛的幸存者：脸上有皱纹，腰身因为步入中年而逐渐变粗。罗马雕塑家在平民胸像中尤其善于使用这种写实手法。

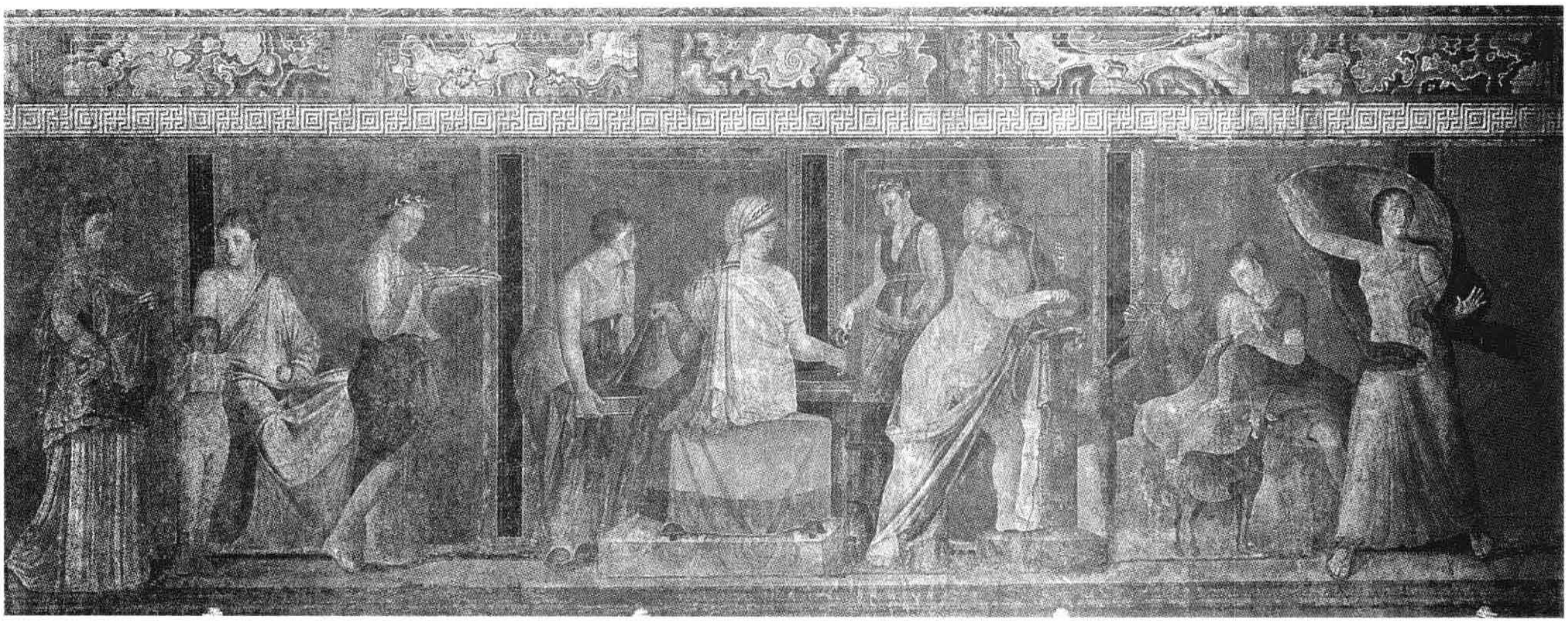
一个此类的例子是一件罗马夫妇像(**14.30**)，他们栩栩如生，宛若生人。显然，我们无从得知这些人的真实长相，但可以有把握地认为，雕塑家创作了一件优秀的肖像作品，在其中，理想化的成分降到了最低。丈夫老态龙钟，脸上的皱纹清晰可见，表情坚忍；我们可以从他的外表中觉察到，他久经世间磨难，但在这些磨难面前，他的心态平和而达观。他的妻子似乎要强壮些，身上也更少显露出痛苦的痕迹，但她托起并紧握丈夫的手的情景令人动容。学者们认为这个姿势里隐含着罗马人高度重视的两种美德：忠诚与和睦。希腊雕像和许多罗马雕像看起来似乎超然世外，而这些胸像则触手可及。通过它们，我们对那些已死去2000年的人们产生了认同感。

罗马雕塑家的一个影响极大的发明是骑马像——受人爱

相关作品

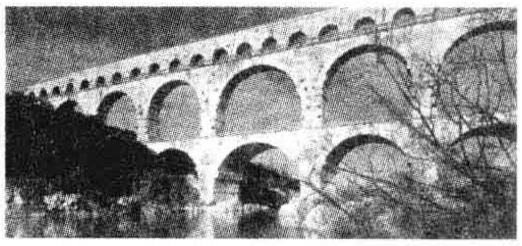


3.10 马可·奥勒留。

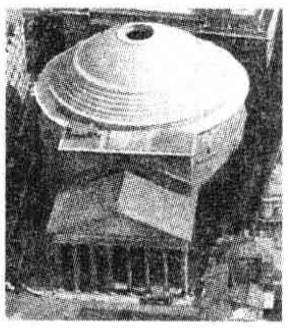


14.31 壁画，出自秘仪庄园，庞贝。约公元前50年。湿壁画

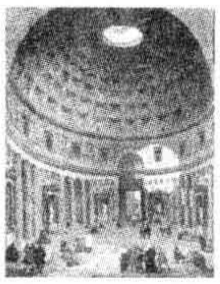
相关作品



13.9 加尔桥。



13.13 万神殿。



13.15 乔瓦尼·保罗·帕尼尼，《万神殿内景》。



7.1 《戴金胸针的年轻女子》，出自法尤姆。

戴的领袖骑在马背上的形象。罗马时期唯一保存至今的实例是第三章中有图例的皇帝马可·奥勒留骑马像（见3.10）。为我们的城市增色的骑马像——美国革命、内战及其他战争的领导人的纪念像——是这件出色的罗马作品的直系后裔，因为自从它在文艺复兴时期被重新发现以来，不断有模仿之作出现。

罗马人的绘画技艺同样精湛，但要不是公元79年发生的一场悲剧，我们对罗马绘画的了解将比希腊绘画还要少。那一年，活火山维苏威喷发，掩埋了罗马以南100英里的小城庞贝，以及邻近的赫库兰尼姆城。喷发造成的熔岩和火山灰覆盖了整个地区，起到了文物密藏器的作用。庞贝被埋葬了1600多年，其间从未受到打扰，也免受了大自然的进一步破坏。后来，到了1748年，德国著名考古学家约阿希姆·温克尔曼（Joachim Winckelmann）着手进行发掘，并公布了发掘结果。在庞贝城区之内，挖掘工人发现了精美绝伦的壁画，它们的保存状况之佳，世所罕见。庞贝不是一个重要的城市，所以我们无法假定，在那里工作的是当时最有才华的艺术家。事实上，有一些证据表明，壁画的作者根本不是罗马人，而是移居罗马的希腊人。尽管如此，这些壁画还是部分反映了当时帝国境内通行的艺术风格。

一栋名为秘仪庄园的住宅中的一幅壁画（**14.31**）所表现的场景被认为反映了与酒神狄俄尼索斯（Dionysus）有关的秘密崇拜仪式。人物仿佛站在一个壁架上，处于一个不深但可信的空间里，彼此之间只有少量的互动。虽然艺术家用黑色条纹将壁画分割成几段，但人物在段与段之间自由地跨越，致使独立

片断或区隔的意味不强。相反，艺术家建立起两种节奏——人物的和分隔带的——给人强烈的设计统一感。

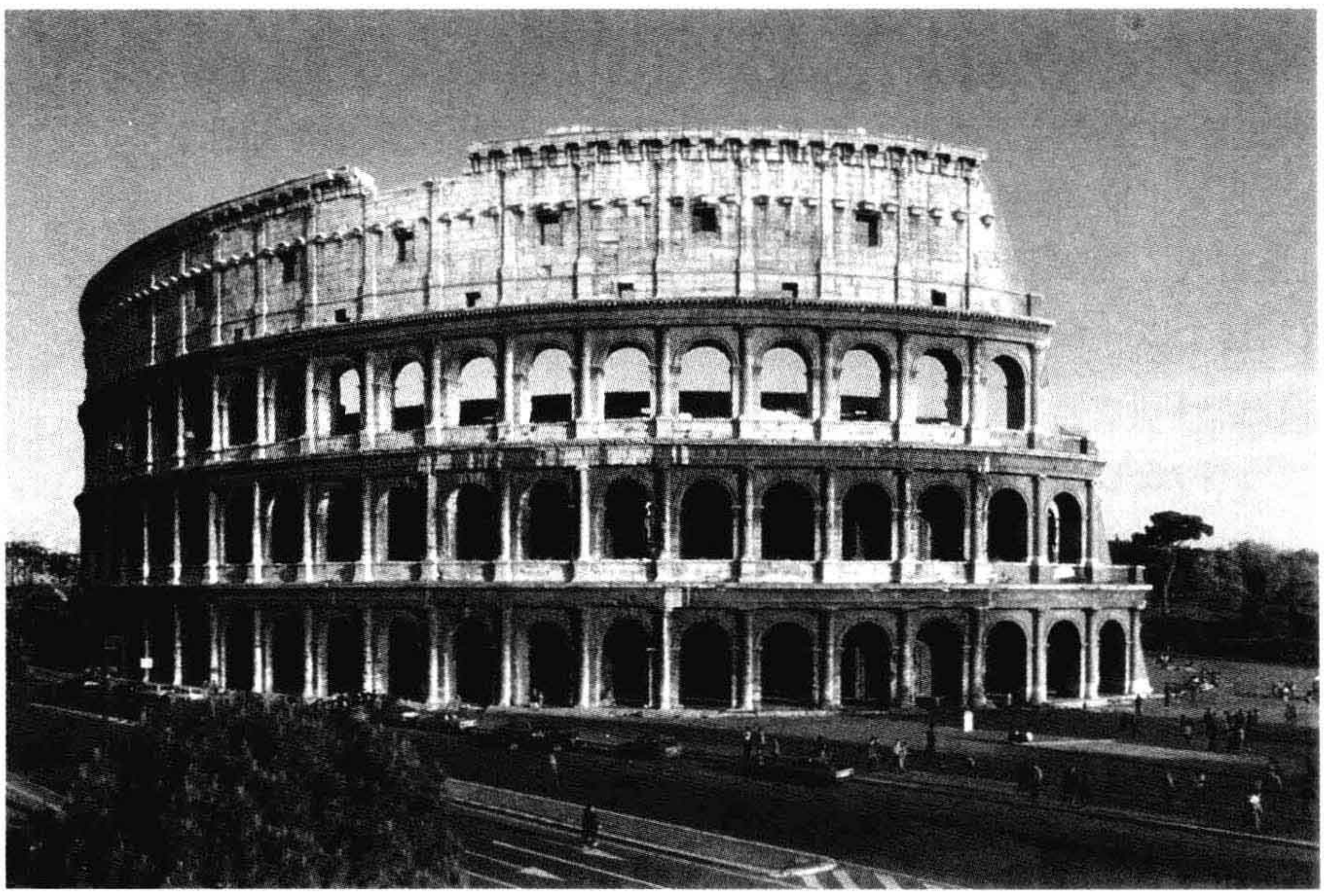
尽管罗马人在雕塑和绘画上颇有建树，但他们最出名的是建筑和工程。我们已在第十三章里看过了他们的两件杰作：加尔桥和万神殿（见 13.9、13.13、13.15）。但我们最熟悉的不朽之作是大斗兽场（**14.32**）——实际上，对于众多旅游者来说，它是罗马最重要的象征。

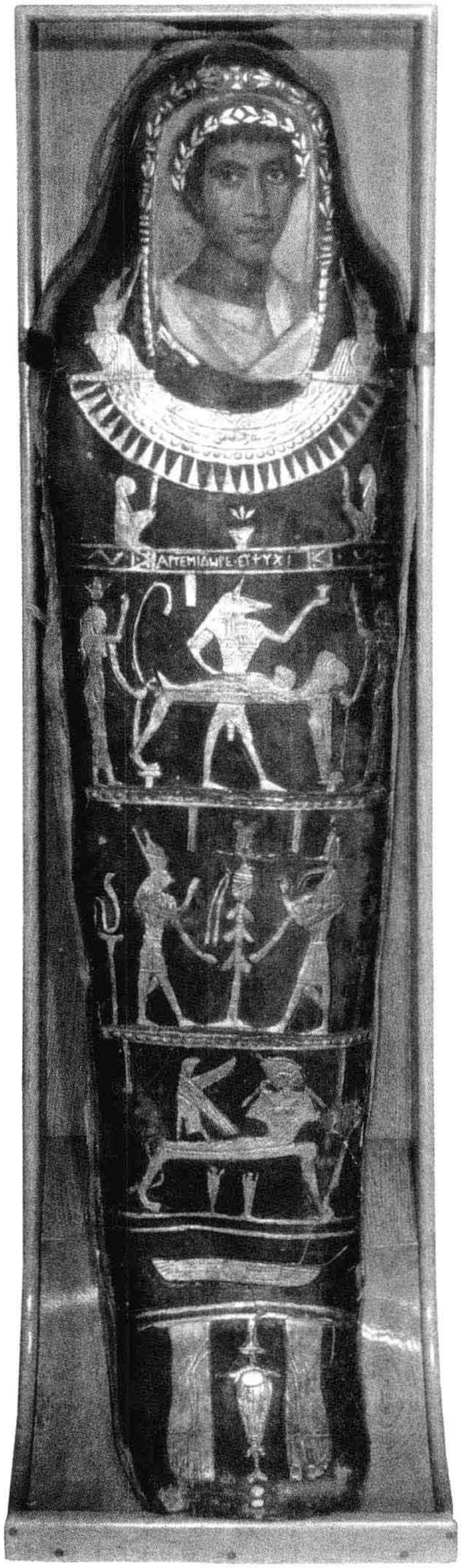
大斗兽场是皇帝韦斯巴芗（Vespasian）在位时期开始筹划建造的，到公元 80 年才落成，成为一座可供角斗比赛和公共娱乐活动的竞技场。大斗兽场是一个占地 6 英亩的巨大椭圆形建筑，它可以容纳大约 5 万名观众——与今天职业体育总会的大多数棒球场的容纳量大致相当。但里面举行的比赛很少有像棒球那么平淡的。角斗士之间或与野兽进行的是血腥而令人毛骨悚然的较量。在特殊的活动中，整个竞技场会注满水，展开逼真的海战。

即使已成残垣断壁，这座建筑仍能展现出罗马人的建筑才华。大斗兽场是由三层拱门支撑起来的，层与层之间靠拱门间柱的不同柱式来区分——最底层是多利安式，第二层是爱奥尼亚式，第三层是科林斯式。底部外围有一圈共 80 个供进出的拱门，据说，整个大斗兽场只用几分钟就能清空。最重要的是，这座建筑

14.32　（左）大斗兽场，罗马。72—80 年

14.33　（右）阿尔忒米多罗斯人形棺，出自法尤姆。100—200 年。灰泥棺，上有椴木板蜡画贴金叶肖像，高 170.8 厘米。大英博物馆，伦敦





具有逻辑性和连贯性。罗马建筑师用看得见的细节告诉我们它究竟是怎样组织起来的——哪些部分要与其他部分分开,从哪里入场,从哪里出场,等等。单看建筑的外观,我们就能得到关于内部、走道和整体设计的清晰认识。

到了公元100年,罗马帝国已将整个地中海团团围起。它向东扩展至整个小亚细亚并进入美索不达米亚,向西吞并西班牙,向北侵入英格兰,向南横跨北非和埃及。但纳入到罗马统治之下的众多文化并未丧失自我、被罗马迅速同化。相反,帝国向一大批文化、语言和宗教展开了保护伞,由于罗马的统治和罗马的大道,它们如今可以自由地融合。

最后一幅插图(**14.33**)能让我们对罗马末期的多元文化社会有一个粗略的认识。这幅插图展示的是一具出土于埃及法尤姆的木乃伊,它属于一位名叫阿尔忒米多罗斯(Artemidoros)的年轻男子,制作于公元2世纪的某个时候。当时,埃及是罗马帝国的一部分,阿尔忒米多罗斯则是罗马臣民。但阿尔忒米多罗斯是一个希腊名字,而且它是用希腊文写在木乃伊上的。一个希腊人为什么会在埃及?公元前323年,亚历山大大帝占领埃及。之后的300年,埃及都由希腊的托勒密王朝统治着。希腊人构成了人口中的精英阶层,但在保持自己的语言的同时,他们开始接受埃及宗教,因为它关于不朽来生的信念令人鼓舞。所以,阿尔忒米多罗斯这个有希腊血统和身份的埃及人的遗体才会被制成木乃伊下葬,在他的木乃伊上还画着古老的埃及神的形象,包括位于阿尔忒米多罗斯的名字下方正中的豺首死神阿努比斯(Anubis)。

公元前31年,罗马从托勒密王朝著名的末代女王克娄巴特拉(Cleopatra)手中夺取了埃及。希腊语一直是埃及主要的行政用语,甚至在罗马统治时期也是如此,但罗马的风俗习惯和流行时尚被想要显得“时髦”的埃及人广为模仿。一种这样的风俗就是遗像,即新亡之人的纪念性画像。例如,阿尔忒米多罗斯的木乃伊上就有一幅遗像,这是一幅希腊、罗马混合风格的木板蜡画(若要复习蜡画技法,请见171页)。我们该称呼阿尔忒米多罗斯什么?罗马-希腊-埃及人?经过几千年的发展,在古代地中海世界,文化身份将会拥有多个层面。

影响也从罗马的占领地传向罗马。与之前的希腊人一样,罗马人也被比他们自己的文化古老得多的埃及文化迷住了。他们将大量埃及雕塑运进罗马,罗马艺术家则全力迎合人们对埃及风格的新雕塑的狂热。虽然罗马诸神仍然是罗马的官方神祇,但对埃及女神伊希斯的崇拜蔓延到了帝国全境,远至西班牙和英格兰。波斯人的太阳神崇拜——密特拉教也是如此,因为他们的一些古老领地也被归入了罗马的管辖范围。

在这些虽然时有麻烦但振奋人心的岁月里,谁能料到,未来将属于一个刚刚在这个庞大帝国的东部兴起的全新宗教?这个以一位名叫耶稣(Jesus)的卑微的犹太传道士的教义为根基的宗教被称为基督教。

第 15 章

基督教与欧洲的形成
CHRISTIANITY AND THE FORMATION OF EUROPE

根据传说,被称作基督或"受膏者"的耶稣是在皇帝奥古斯都在位时期出生在伯利恒的。总有一天,他的追随者们将在世界事务中发挥如此大的影响,以至于我们所用的公历都以推测出来的耶稣生辰作为起点,称其为"第一年"。其实,设计这一纪年法的 6 世纪历法制定者的计算有误。耶稣可能比他们所认为的早出生 4 到 6 年,尽管如此,这部历法还是成为了权威。

耶稣的追随者们所宣传的信仰以惊人的速度传遍了罗马帝国,而就在此时,这个帝国本身也将经历一场深刻的转型。由于过度扩张和内忧外患,它不久就会瓦解。西部最终将作为西欧——一个经常交战但统一在共同的基督教文化之下的独立王国的集合体——重新出现在历史舞台上。东部将作为拜占庭帝国继续存在一段时间,这个基督教帝国是大大缩小的罗马帝国的延续。同时,近东、埃及、北非和西班牙大部将变成另一个新兴宗教文明——伊斯兰教的核心地带。

我们将在第十八章讨论伊斯兰艺术。本章则继续讲述西方传统中基督教兴起、拜占庭艺术和西欧形成的故事。

基督教的兴起

基督教只是罗马帝国末期的大量宗教中的一种,但它很快就变成了最流行、组织最完善的宗教之一。罗马国内对这支新的文化力量态度不一。很多时候,这种信仰得到了默许,特别是从它开始吸引越来越多的富人和显贵之后。在另一些时候,基督徒遭到了迫害,这种迫害有时来自官方,有时来自暴民。之所以存在迫害,一个原因是,除了他们自己的上帝,基督徒拒绝崇拜国教诸神,包括皇帝本人。显然,这样的人对政治的稳定和帝国的康乐是一个威胁。

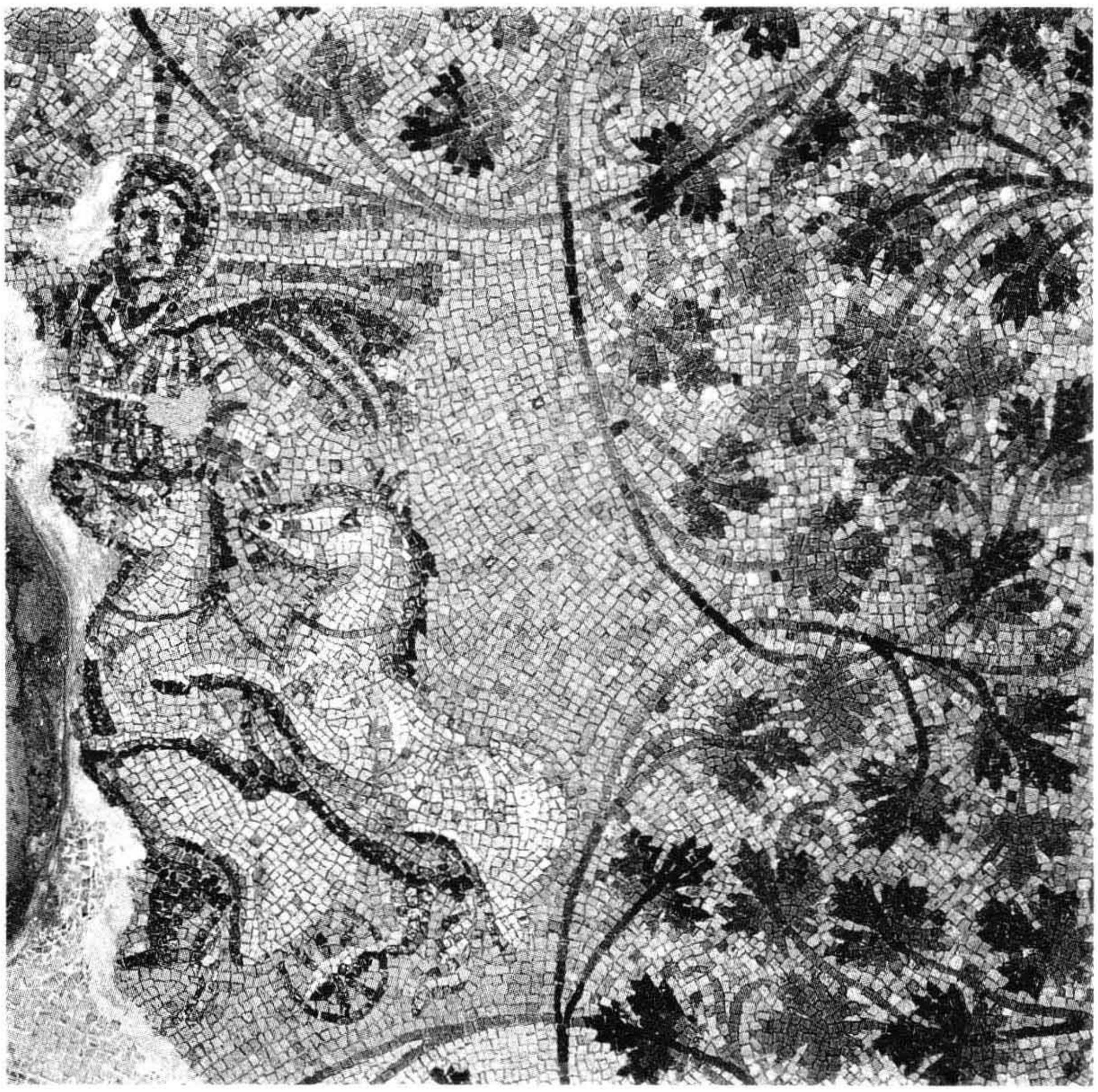
这头几百年几乎没有什么明确的基督教艺术保存下来。帝国的一些大城市可能建有信徒的集会场所,但它们已荡然无存。早期的礼拜活动大部分在私人住宅里举行,但这类早期的私宅教堂只发现了一座。一部分最早的基督教艺术品保藏在地下墓室里,久而久之,就被人遗忘了。插图中是一幅镶嵌画的局部(**15.1**),它来自罗马的一座地下公墓(necropolis,源自

希腊语“死者之城”)的拱顶。这幅镶嵌画的制作大概与第十四章讨论过的阿尔忒米多罗斯木乃伊(见 14.33)同时,而且它同样表现出了有趣的意象混杂。

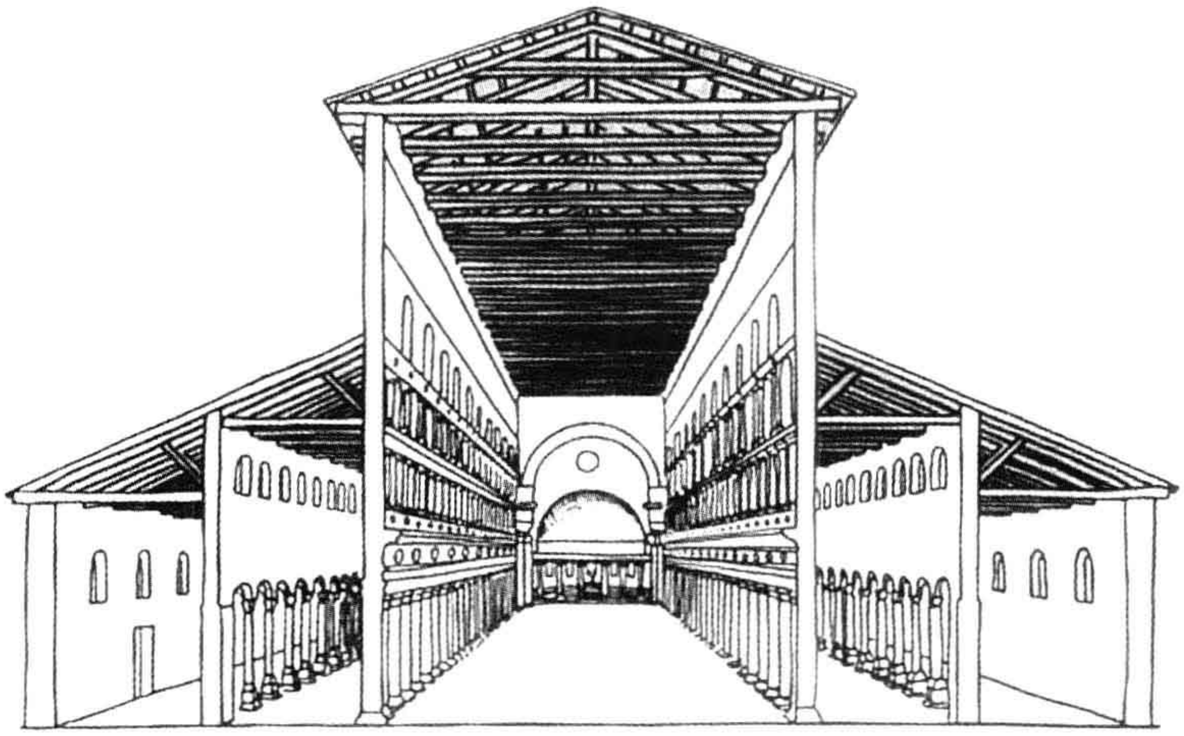
为了描绘凯旋的基督,艺术家借用了希腊人和罗马人信奉的阿波罗神的传统形象:身为太阳神的阿波罗常被表现成驾着马车横穿天空。从这位阿波罗基督的头上发出的光线被修饰成一个十字架的样子。周围的葡萄叶图案使人联想到希腊神狄俄尼索斯,也就是罗马人所说的巴克斯(Bacchus)——丰产与酒之神。基督徒将葡萄叶当作一个信条挪用过来,因为基督曾说自己是会抽枝(信徒)结果(尘世间的上帝之国)的真葡萄树。艺术家得到的好处是,他们在做学徒时学过的葡萄叶图案能让基督徒顾客和异教徒顾客都满意。

313 年,基督教的境遇发生了意想不到的变化。这一年,罗马皇帝君士坦丁(Constantine)下令承认一切宗教信仰。不但所有的信徒如今都能自由地公开信教,而且君士坦丁本人也成了基督教的保护人,因为他把自己在一场关键战役中的胜利归功于基督教的上帝。在皇帝的资助下,建筑师们在各个帝国要地建起了一批巨大、豪华的教堂。老圣彼得教堂就是其中之一,它修建的位置据信是耶稣的第一个使徒彼得在罗马城中的埋葬地点。这个建筑 1506 年被拆掉建“新”的圣彼得教堂(见 16.13)——也就是今天罗马市内的圣彼得教堂——但当时的文字描述和草图让学者们能够对它的设计(**15.2**)作出有根据的猜测。大约 60 年后建成的与之相似的城外的圣保罗教堂完好无损地保存到 19 世纪,一位艺术家绘制的透视图(**15.3**)证实了它的富丽堂皇。

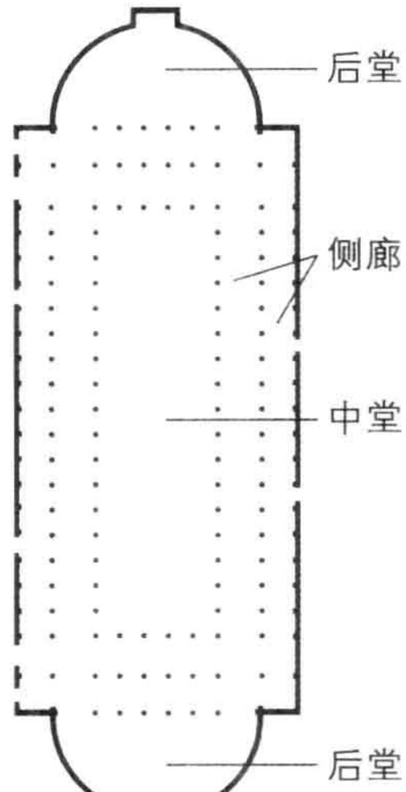
教堂应该是什么样子的?大多数罗马、希腊甚至埃及神庙的本质被理解成它们所供奉之



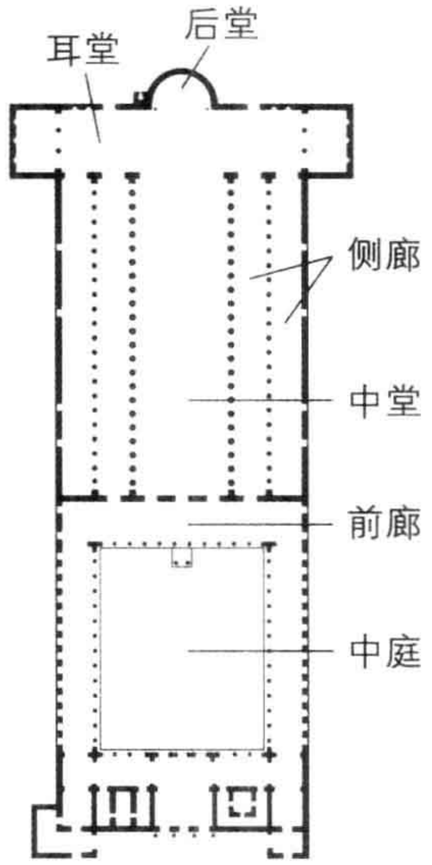
15.1 《太阳神基督》,罗马圣彼得地下公墓天花板上的一幅镶嵌画的细部。3 世纪中叶







古罗马长方形公堂



老圣彼得教堂

神的居所。祭司可以入庙进行献祭和礼拜仪式,但普通人只能集中在庙外观看这些仪式,只要他们看得到。基督教从一开始就强调会众礼拜,所以就需要一种根本不同的建筑,它必须能够容纳大量的人。在罗马建筑师创造的所有标准建筑类型中已经有了这样一种建筑:一种被称为**长方形公堂**(**basilica**)的多用途集会大厅(**15.4**,上)。

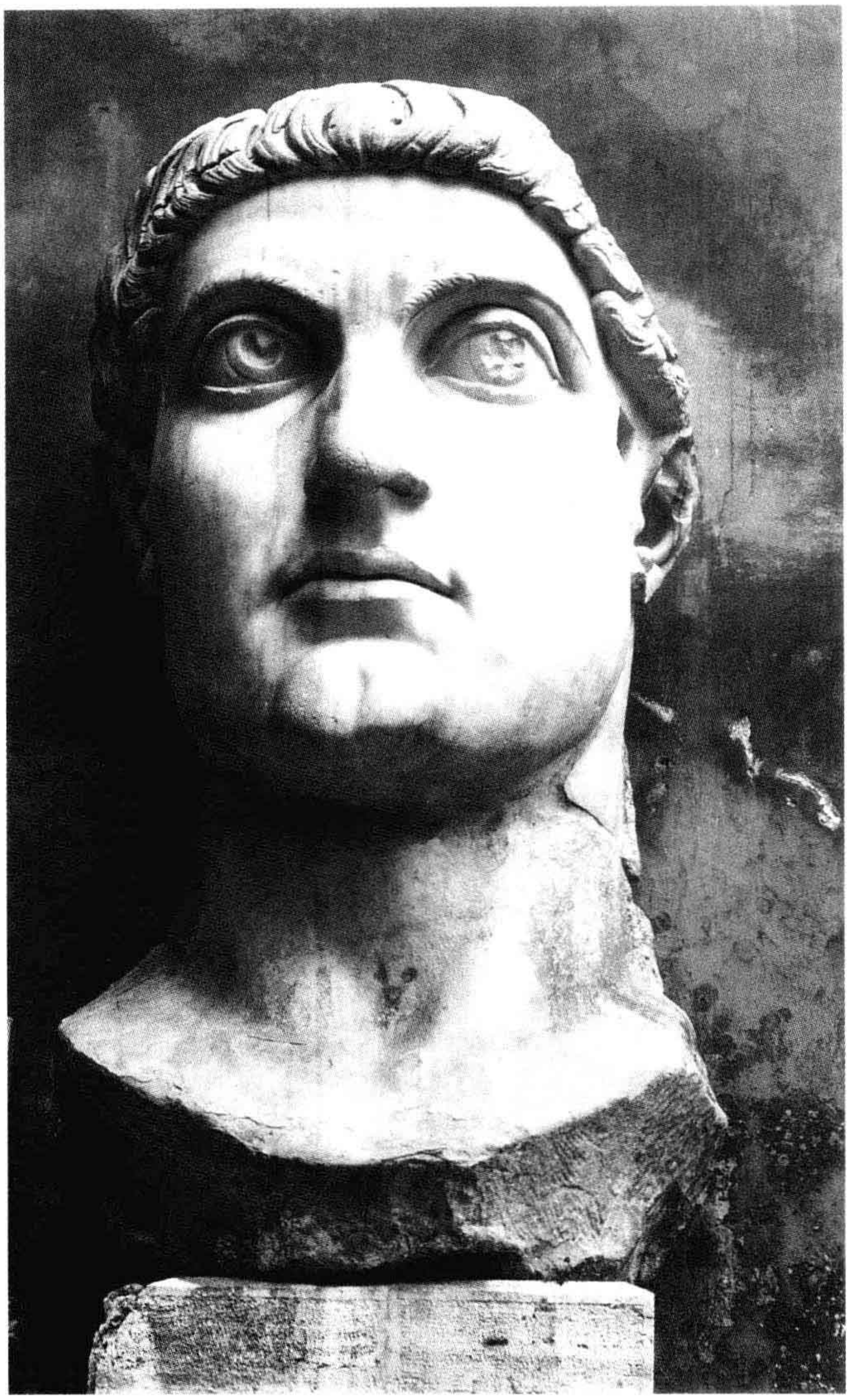
如平面图所示,长方形公堂基本上是一个长长的长方形大厅。入口可以在长边上,也可以在短边上(在这里,它们是在长边上)。长方形公堂的一端或两头(本例中是两头)有一个名为**后堂**(**apse**)的弧形区域。为了引入光线,名为**中堂**(**nave**)的开阔的中央空间向上延伸,高过两旁的**侧廊**(**aisle**)。这个向上延长的部分被称为**气楼**(**clerestory**),它上面开有窗户,名为纵向天窗。回头看看老圣彼得教堂的草图(15.2),现在您就能明白地看出中堂及其纵向天窗,以及两旁支撑中堂的较矮的侧廊了。远处,位于中堂尽头的是后堂。

老圣彼得教堂的一份平面图(**15.4**,下)清晰地显示了这些,还让我们看到了另一个要素。长方形公堂的入口被设计在一条短边上。另一头是后堂。

15.2　(最上左)老圣彼得教堂复原图,罗马。始于约320 年

15.3　(左上)城外的圣保罗教堂,罗马。始于约 385 年。内景。皮拉内西的雕版画

15.4　一座古罗马长方形公堂的平面图(最上)和老圣彼得教堂的平面图(上)



15.5 《君士坦丁大帝》。325—326 年。大理石，头高 259.1 厘米。保守宫，罗马

对于进入教堂的每个人来说，后堂都是一个天然的焦点，它为祭坛——基督教礼拜仪式的焦点——提供了背景。另外，入口对面的这面墙向建筑两侧延伸了一小段。延长部分形成了一个垂直于中堂的纵向区域，它叫**耳堂（transept）**。中堂和耳堂一起构成了一个十字形，这是基督教的一个基本符号。教堂前面有一个中庭，这种被有顶篷的走廊围起的开阔庭院是罗马家居建筑的一个标准要素。正对着教堂的走廊过道充当了门廊，被称作**前廊（narthex）**。这里展示的这些要素——中堂、侧廊、气楼、后堂、耳堂和前廊——组成了许多个世纪里西方教堂建筑的基本语汇。在本章，我们将频繁地用到它们。

324 年，君士坦丁做了另一个影响深远的决定：由于断定东部是更稳固的治国之地，所以他命令他的建筑师和工程师将古老的希腊殖民城市拜占庭（Byzantio，拉丁语为 Byzantium）改造成一座名叫君士坦丁堡（今天土耳其的伊斯坦布尔）的新都城。6 年后，他将政府机关迁到了那里。作为他继续君临罗马的象征，君士坦丁命人为他制作了一尊 30 英尺高的气势威严的坐像，并将它安放在罗马一座著名的长方形公堂式教堂的后堂里，这个后堂就是为了这个目的专门加盖的。雕像还有碎块存世，包括这个硕大的头颅（**15.5**）。高耸的鼻梁和突出的下巴无疑再现了君士坦丁与众不同的相貌。但这个头像的整体风格与希腊理想化的自然主义和罗马先前的现实主义相去甚远。相反，在作抽象化表现的头发之下，夸张的、程式化的双眼从几何图形般的半圆眼窝里向外凝视着。这为拜占庭艺术做好了准备。

拜占庭

在千年的岁月里，以君士坦丁堡为中心的实际领土范围变化很大。起先，它包括了整个罗马帝国。到了 1453 年该城被伊斯兰军队占领之时，它已大大缩小。但无论管辖范围有多

大，拜占庭的君主们代代相承的头衔都是“一切罗马人的皇帝”。他们自认为古罗马帝国的合法延续，除了一个重要的区别：拜占庭信奉基督教。君士坦丁已为基督教提供了保护和资助，他的继任者们则更进了一步：他们将基督教定为法定国教。在拜占庭，教会与政府盘根错节、密不可分，它的艺术则将这个强大的尘世王国的雍容华贵——它的黄金、白银和珠宝首饰——与以永恒天国为核心的图像融为一体。

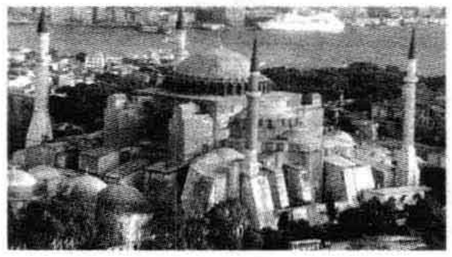
早期拜占庭建筑的伟大杰作是我们在第十三章中考察过的圣索菲亚大教堂（见13.16、13.17）。一件更为小巧的早期拜占庭风格精品是6世纪建于当时拜占庭治下的意大利拉文纳的圣维塔列教堂（**15.6、15.7**）。圣维塔列教堂并未遵循西方教堂标准的十字平面，而是采用了东方人偏爱的集中平面。绝大多数集中式教堂是正方形的，中央有一个穹顶，就像圣索菲亚大教堂那样。但圣维塔列教堂采用的是少见的八角形。虽然其中一面墙上伸出了后堂，还有两面墙又与一个前廊相连，但该建筑的主焦点仍在耸立着一个巨大穹顶的中心。因此，集中式教堂的主轴就是一条从地板到穹顶——或者从象征意义上讲，是从大地到天穹——的垂直线。

圣维塔列教堂的内部装饰着光彩夺目的镶嵌画，包括皇帝查士丁尼（Justinian）和皇后狄奥多拉（Theodora）的画像（**15.8**），这座教堂就是在他们的资助下建造的。与上文讨论过的君士坦丁雕像（15.5）一样，这些镶嵌画传达了统治者在帝国这个偏远角落的象征性存在。镶嵌作为拜占庭人喜爱的一种工艺一直沿用下去，产生了像新圣母教堂内部镶嵌画（**15.9**）这样的杰作。新圣母教堂是西西里的一座12世纪拜占庭教堂，插图所示的是其后堂上方半穹顶之中

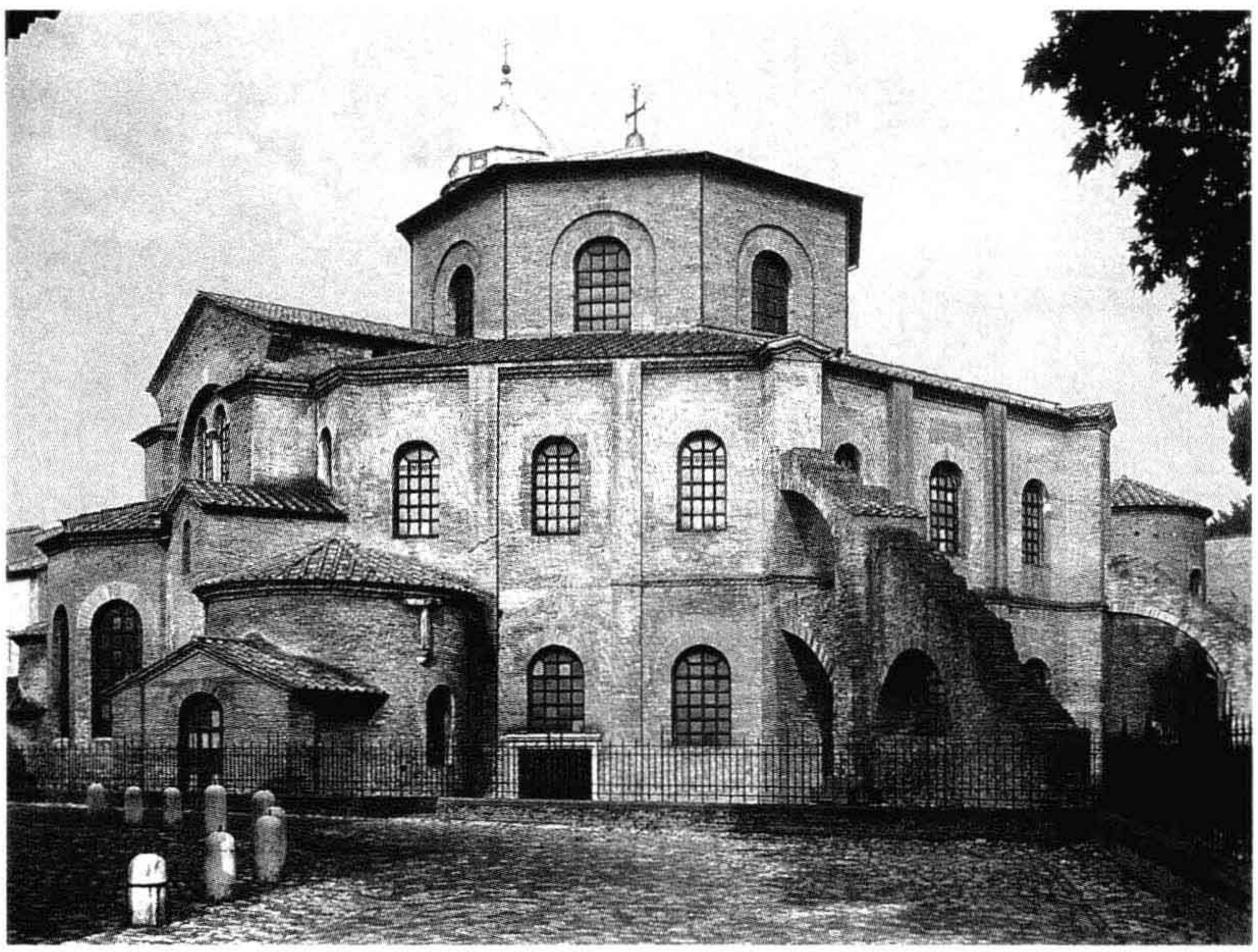
相关作品

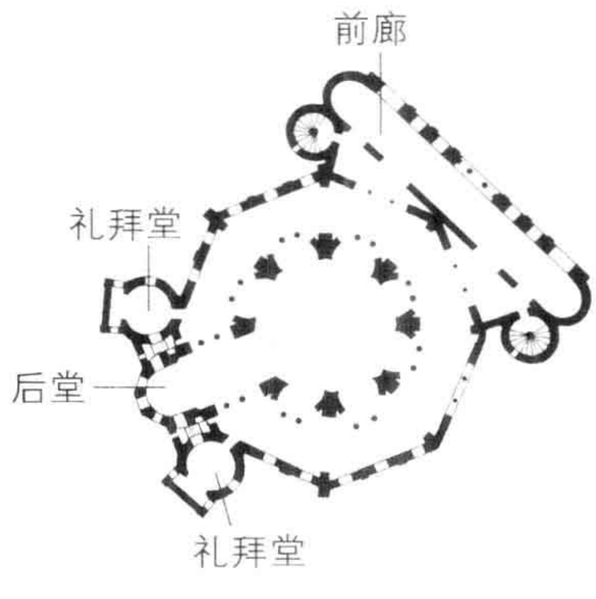


13.16 内景，圣索菲亚大教堂。



13.17 圣索菲亚大教堂。





15.6 （左）圣维塔列教堂，拉文纳。约527—547年

15.7 （右）圣维塔列教堂平面图



镶嵌的一幅巨大的万能之主基督像。作为拜占庭晚期意象体系中的一个标准要素,万能之主基督像强调的是基督有如天神一般令人敬畏甚至害怕的威严气势,这与他身为人子耶稣时的和蔼可亲截然相反。基督正下方是耶稣之母马利亚,她坐在宝座上,婴儿基督在她膝头。天使和圣人分列于她左右。

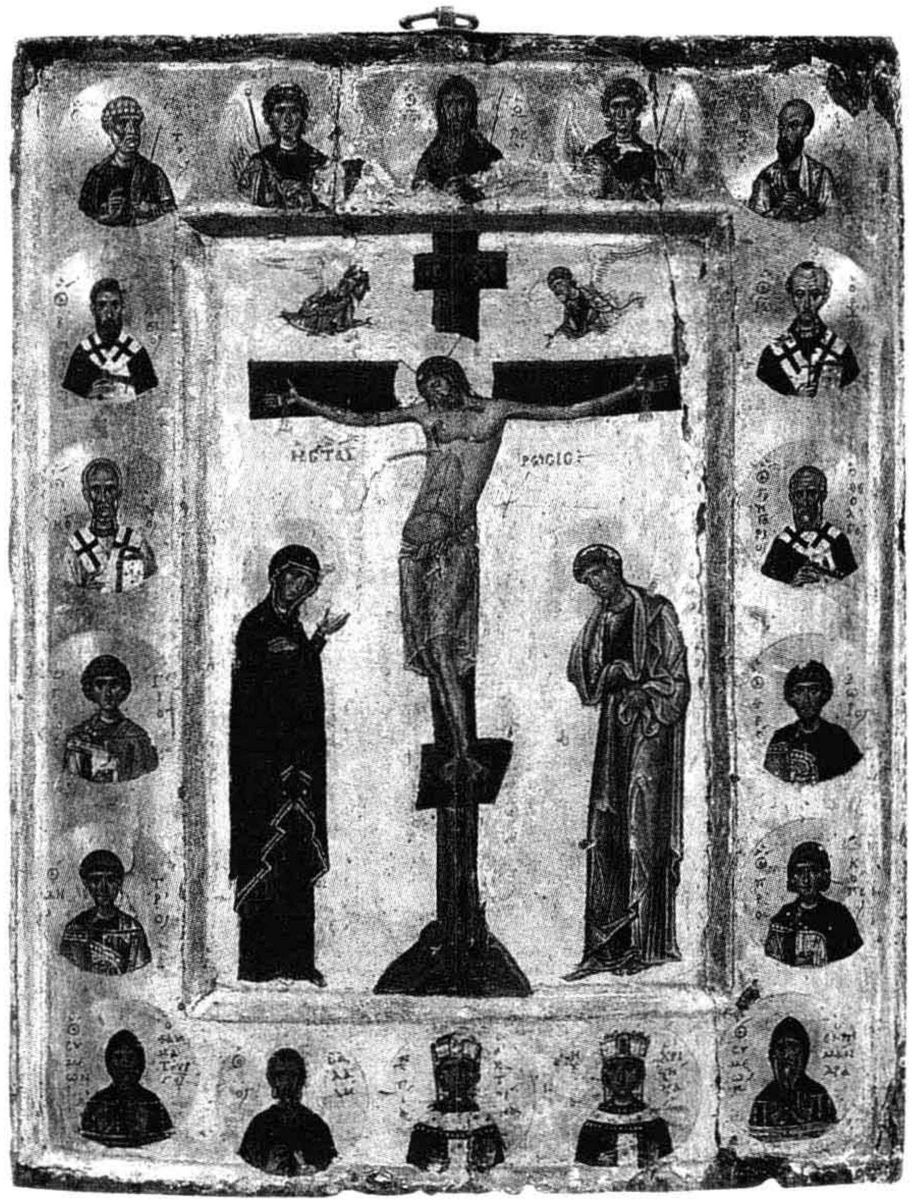
在这里,我们可以看到拜占庭艺术家是怎样脱离古典希腊和罗马的自然主义和现实主义,转向一种平面化、抽象化的风格的。与古埃及的艺术家一样,拜占庭艺术家致力于描绘大多深奥难懂的宗教教义和信条,而非日常生活场景。他们的对象不是短暂而世俗的肉身世界,而是永恒而神圣的精神世界。他们不再突出人世中人体的立体感、重量和"此在",而是强调,我们所见到的情景实际上并非发生在今世,而是存在于另一个世界。镶嵌画典型的耀眼金底将人物置于拜占庭人所想象的天国的壮丽图景之中。

圣像(icon)是拜占庭特有的一种艺术形式,它是在木板上绘制的宗教人物画像。此处这个例子(**15.10**)表现的是被钉死在十字架上的基督,他两旁站着他的母亲马利亚和门徒约翰。十字架的两臂上方的两个天使代表着上帝的满腔哀恸。在这里,被拉长的、没有重量的人体亦非站在尘世风景中,而是在金色天国里,因为这是一幅关于信念的画,它并不试图想象真实的事件。马利亚低着头,沉浸在悲痛和深思之

15.8 (上)《狄奥多拉皇后与侍从》,细部。约547年。镶嵌画。圣维塔列教堂,拉文纳

15.9 (右)画有万能之主基督的镶嵌画,新圣母教堂,蒙雷阿莱,西西里。1183年以前





15.10 《基督受难圣像》,约 1100 年。木板蛋彩,28.3×21.6 厘米。圣卡特琳娜修道院,西奈,埃及

中。她用手势将我们的注意力引向耶稣在十字架上的惨状。约翰的在场是因为他是一个目击者,但也是因为《圣经》中说过,基督在临终前的痛苦中提出让约翰做马利亚的儿子,马利亚做约翰的母亲。这个手势的象征意义被认为是将马利亚指定为新夏娃——所有信众之母。因而约翰代表了一切基督徒。为了描绘死去但仍活着的基督——基督教中最关键的奇迹——艺术家费尽了心力。苦苦寻找能够表达这一深奥概念的词语的中世纪作家们有时会说基督在十字架上“睡着”了,这就是此画所展现的效果。将这组人物围在中央的是圣人、天使和早期教会的重要人物的圆形画像。

到了这幅圣像绘制的时候,即 1100 年左右,那片以君士坦丁堡为统治中心的国土已发生了巨大的变化。君士坦丁关于一个统一的罗马帝国的梦想没能实现:疆域实在是太辽阔了。他的继任者们把帝国分成东西两半,每一半都有自己的皇帝。在不到 150 年的时间里,西帝国就陷落了,征服它的是从北面和东面大规模涌入的日耳曼民族。君士坦丁堡重申了对整个帝国的管辖权,却无法推行。总部设在罗马的西方教会保持着皇家体制和宗教权威,但政治和军事实权已转移到地方上的新移民领袖手中,这些新来者如今已在整个西欧地区定居下来。我们的注意力现在就要转向这些民族和他们的艺术。

欧洲的中世纪

中世纪是很久以前历史学家们给欧洲从 476 年最后一位西罗马皇帝战败到 15 世纪文艺复兴开始为止的这段时间起的名字。在这些古代历史学家看来,这个时期是一段愚昧、衰败的黑暗岁月,是夹在两大杰出文明之间的一个令人困窘的“中间”时段。今天,我们将中世纪看作一个本身值得研究的复杂而吸引人的时代。在这些世纪里,欧洲形成了,一种独具特色的基督教文化在其中成长起来。它非但不愚昧,反而是一个成就巨大的时代。

中世纪早期

中世纪早期欧洲各国的居民都是 4、5 世纪欧洲大陆上向南、向西迁徙的游牧部落的后裔。这些民族都属于日耳曼族,他们大部分起源于欧洲中北部或今天我们所说的德国北部和斯堪的纳维亚半岛。罗马人称他们为“蛮族”(意思是“外来者”),认为他们是没有开化的粗野之人——这有一定的道理,因为游牧生活致使他们的文化水平远低于定居的帝国公民。另

外，正是"蛮族"的频繁入侵导致了近5世纪末的时候帝国最终的崩溃。

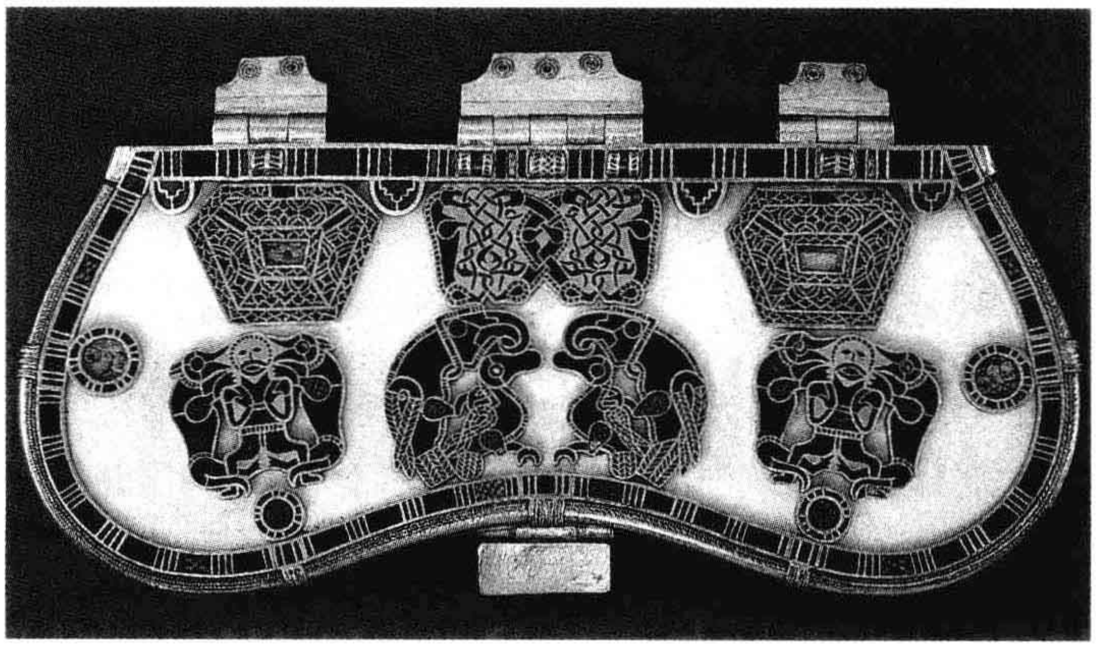
到了600年，移民活动基本结束，领土面积大致接近现代欧洲国家的王国也已形成。其居民的信仰已被稳步地转向基督教。出于讨论的目的，我们将首先聚集于定居在两个地区的人们——不列颠的盎格鲁人和撒克逊人以及高卢(现在的法国)的法兰克人。

不列颠岛上伦敦(当时叫伦底纽姆)以北的萨顿胡发现了一个不知名的7世纪东盎格鲁国王的坟墓。在墓葬遗址上找到的物品中有一个华丽的镀金珐琅钱包盖(**15.11**)，它上面有制作精美的花纹。这些纹样是当时欧洲西北部艺术中盛行的**动物风格(animal style)**所特有的，这种风格很可能是这些人的游牧民祖先留下的一份遗产。动物风格的图像往往与**交织饰纹(interlace)**，即由错综复杂地交织在一起的带饰和条纹组成的纹样一同出现。我们可以在这个萨顿胡钱包盖上部中央的团花图案中清楚地看到与抽象的动物形象融为一体的交织饰纹。

中世纪早期最重要的艺术作品之一是基督教经文的手抄本。在印刷机出现之前的这些岁月里，每本书都需人工抄写。在中世纪早期，这种抄写工作是在修道院里进行的，因为接受过教会教育的修道士是全体人民中唯一的文化人。修道士们不仅抄写经文，还**装饰(illuminate)**经文——加上插图和纹饰。这幅全页彩饰(**15.12**)可能是在苏格兰工作的爱尔兰修道士绘制的，它是《圣经》中记述耶稣生平和工作的四福音书之一《马可福音》的开头。我们可以从中了解到修道士们是怎样使动物风格和交织饰纹融入基督教背景的。页面中央是象征圣马可的动物——狮子。生活在苏格兰的修道士自然不可能见过狮子，他们凭想象画出来的这只古里古怪的动物反倒酷似萨顿胡钱包盖上的野兽。彩饰的花边就是已成为爱尔兰彩饰艺人拿手绝活的繁复的交织饰纹。

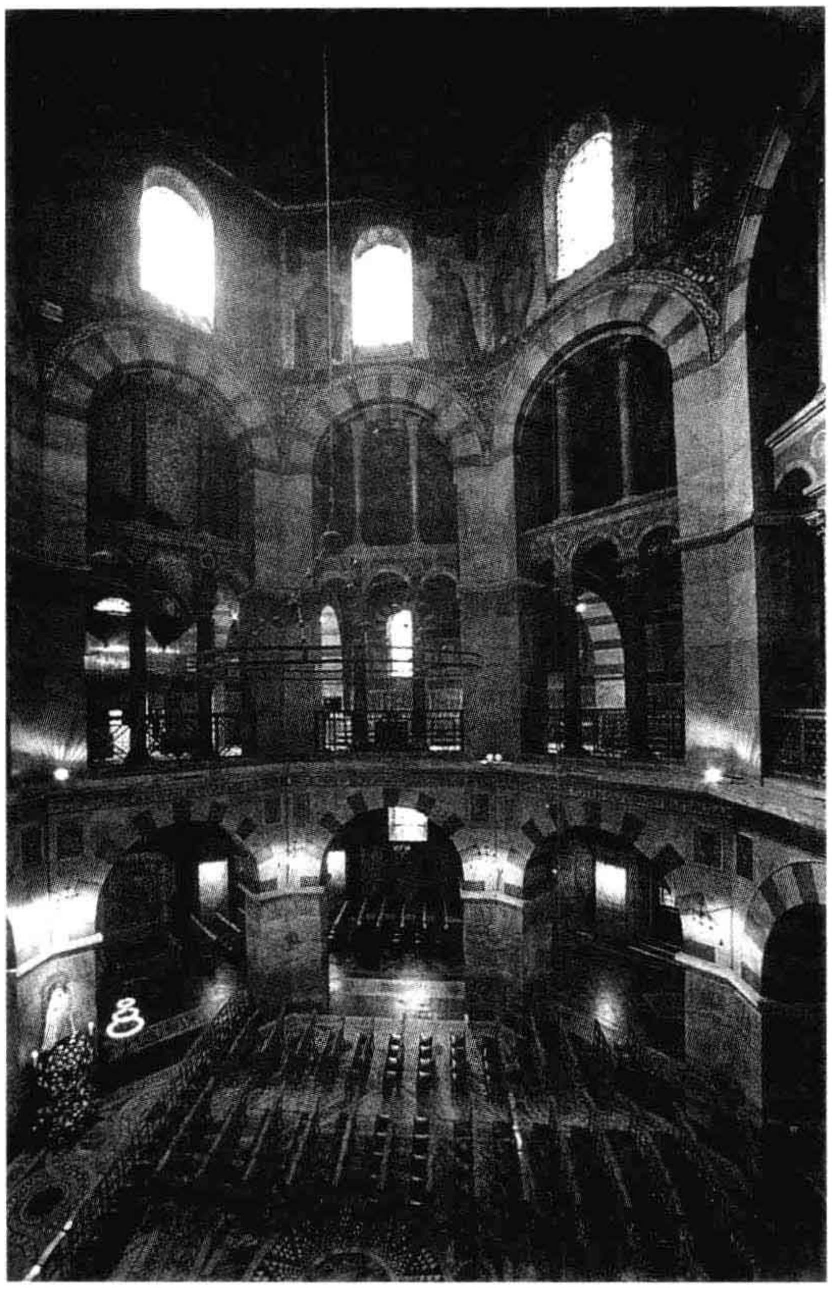
在法国，另一种艺术风格正在扎下根来，它就是以皇帝查理曼(Charlemagne)的名字命名的**加洛林艺术(Carolingian)**。查理曼，或称查理大帝，是一个强有力的法兰克国王，他的军事征服活动最终将西欧大部分地区纳入他的统治之下。800年圣诞节当天，教皇加冕查理曼为神圣罗马皇帝，使他成为拥有这一头衔的众多统治者中的第一人。这个头衔意味深长，因为它将两大势力统一起来。就查理曼自认为继承了古罗马帝国的遗产而言，他与罗马有关联。称他为"神圣"，是因为他是一位基督教国王，而且是最有权威的基督教国王。

查理曼似乎对古罗马帝国昔日的辉煌了解颇多，他希望在自己的任内，自己的帝国能仿效或超越它们。他学他之前罗马皇帝的样子，对艺术和文化事务兴趣浓厚。查理曼下令在首



15.11 钱包盖，出自萨顿胡船墓。625—633年。黄金、石榴石、珐琅，长19.1厘米。大英博物馆，伦敦





15.12　(左)《达罗福音书》中绘有狮子的一页。苏格兰(？)，约 675 年。羊皮纸上墨水和蛋彩，24.4×14.5 厘米。三一学院理事会，都柏林

15.13　(右)内景，查理曼宫廷礼拜堂，亚琛。792—805 年

都亚琛建造一座豪华的宫廷礼拜堂(**15.13**)，作为他的私人礼拜堂。礼拜堂的建筑风格为了解他的雄心壮志提供了几个线索。它的基本设计仿照的是拉文纳的圣维塔列教堂(15.6)，查理曼显然见过而且很喜欢这座教堂。他很可能希望模仿这座八角形教堂的完美形式，以与拜占庭的建筑典范相匹敌。但与此同时，宫廷礼拜堂的细节部分更粗大、更厚重、更接近罗马风格，尤其是那敦实的罗马拱。查理曼这个来自北方的法兰克国王想成为罗马皇帝，甚至连他的圣所的设计也表现了这一点。

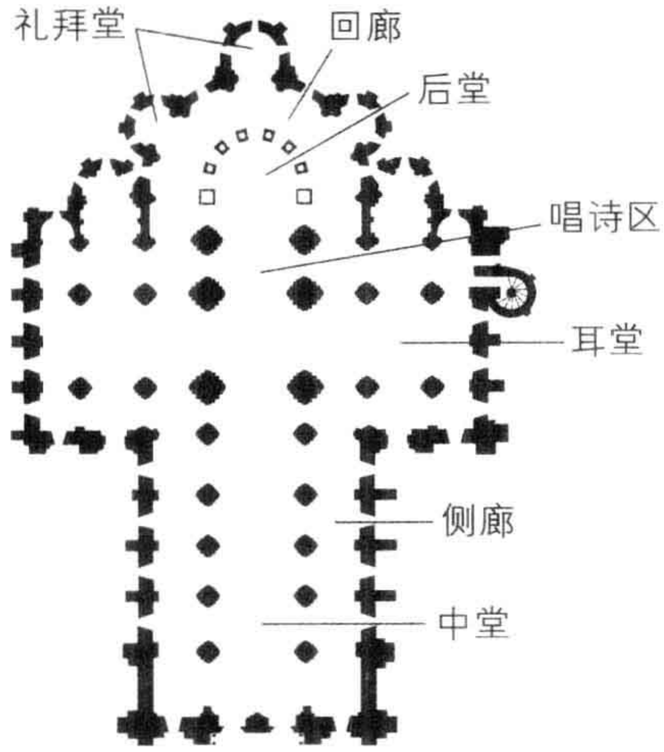
一些作家认为查理曼的加冕日在中世纪早期之末。为这位皇帝加冕的不是他的同胞，而是基督教领袖——教皇，而且他被授予神圣罗马皇帝称号。这是政治统治者首次获得罗马教皇的认可，而这开启了欧洲历史的新篇章。

中世纪盛期

在欧洲，中世纪是一个对宗教投入极大热情的时代。大部分重要的大教堂正是在这个时代建成的。流传至今的艺术品大部分也与修道院、礼拜堂和大教堂有关联。

历史学家一般把中世纪盛期的艺术和建筑分成两个阶段：大约 1050—1200 年的罗马





15.14 （左）圣富瓦修道院教堂航拍照片，康奎，奥弗涅，法国。约 1050—1120 年

15.15 （右）圣富瓦修道院教堂平面图

式，它以古罗马帝国的南方风格为基础；大约 1200 年到 15 世纪的哥特式，它具有更浓厚的北方风情（“哥特”一词从 4、5 世纪席卷欧洲的众多游牧民族之一哥特人而来。后来文艺复兴时期的评论家用它来指称这种风格，这是因为，他们认为这些离他们最近的前人的艺术和建筑是粗俗、“野蛮”的）。

罗马式时期的一个显著特点是大兴土木。似乎遍地开花的漂亮教堂令当时的评论者激动不已。后来的艺术史家称这些建筑的风格为罗马式，这是因为，虽然形式多样，但它们都具有某些类似于古罗马建筑的特征，包括总体规模的巨大、厚厚的石墙、圆拱和筒形拱顶式石天花板。

这一突然出现的建筑热潮的一个原因是朝圣的盛行。在重新获得繁荣和稳定的 11、12 世纪，人们又可以安全地游历了。虽然有一些人一路行至圣地的耶路撒冷，但大部分人都将朝圣范围限定为欧洲境内与基督教圣者有关的地点。教堂——以及宿处和其他服务设施——沿着最流行的朝圣路线建立起来，作为这些成群结队的旅客中途停留的小站。

相关作品



13.10
内景，圣富瓦教堂。

现存最早的罗马式朝圣教堂是法国的圣富瓦修道院教堂（**15.14、15.15**）。这幅在空中拍摄的照片清楚地显示了教堂的十字平面。我们甚至从外面就能分辨出中堂、略矮的侧廊和耳堂。两座方塔分立于入口两侧，一座八角塔位于耳堂与中堂的交叉点上。窗户的圆拱在教堂内部得到了延续：中堂有筒形拱顶，侧廊有弧棱拱顶。圣富瓦教堂的内部在第十三章有图示（见 13.10）。

平面图(15.15)说明了罗马式建筑师是如何修改教堂设计,以便容纳大批朝圣者的。侧廊如今沿着中堂外侧穿过耳堂向前延伸,最后在后堂背后绕了一个半圆,这样,来访者就能畅通无阻了。环绕后堂的侧廊被称为**回廊**(**ambulatory**,这是拉丁语,意思是"走道")。从回廊上向四外伸出了几个小的私人祷告室。现在的后堂前方有一个名为唱诗区的区域。后堂和唱诗区合在一起,就像个小小的"堂中之堂"。有了它,即便在朝圣者参观教堂的时候,修道士们也可以照常做礼拜。



停在圣富瓦教堂的朝圣者可能是来看存放在这里的圣富瓦(Saint Foy)圣物的,它们被保存在一尊在木胎上用黄金打制并镶嵌宝石的雕像(**15.16**)里。在英语中,圣富瓦叫圣费思(Saint Faith),这个少女被认为大概在 3 世纪时因为拒绝崇拜异教神而被处死。

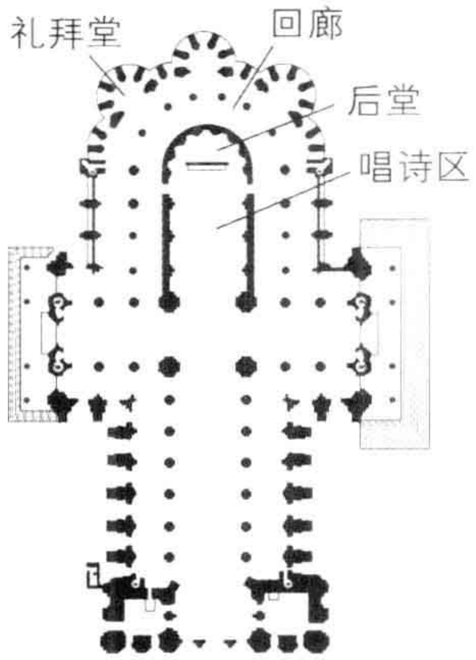
充当圣物盒的圣富瓦雕像是中世纪时献给教堂并作为教堂陈设的各种金银财宝中的一个出色的例子。另一件罗马式艺术名作《贝叶挂毯》(*Bayeux Tapestry*,15.17)最初订制时也是为了摆放在教堂里的。它的名字取得不恰当,因为它其实是一件绣品(在过去,大幅织物,尤其是挂在房子里的,常常在不考虑生产工艺的情况下被不精确地称为"挂毯")。**刺绣**(**embroidery**)工艺是将有色纱线缝到一块织好的底衬上;缝出来的通常是装饰花纹或图像,就像这里。《贝叶挂毯》好似一本长长的图画书——20 英寸高、231 英尺长——讲述了 1066 年诺曼底的威廉占领英国的故事。插图中的这一幕是从左向右 72 幅各自独立的场景之一,它表现的是一群徒步作战的盎格鲁-撒克逊人在一个山头上抵抗诺曼骑兵进攻的情景。人仰马翻的场面蔚为壮观,双方的伤亡者填满了下方的窄边。尽管这些形象稚拙得可爱,但学者们从《贝叶挂毯》中了解到的与诺曼征服相关的事件比通过当时任何文献得知的都要多。

我们很少能够知道建筑风格究竟始于何地、如何产生。谁"发明"了罗马式风格?它最早出现在哪里?但对于随后的哥特式风格,我们却难得地知道了其出现的地点、时间和经过。一位名叫叙热(Suger)的颇有权势的法国修道院院长想扩大并改建他位于巴黎附近的圣德尼修道院教堂。在早期基督教著作



15.16　(上)圣富瓦雕像圣物盒。10 世纪末—11 世纪初。黄金、半宝石、木胎,高 85.1 厘米。大教堂珍宝馆,康奎,法国

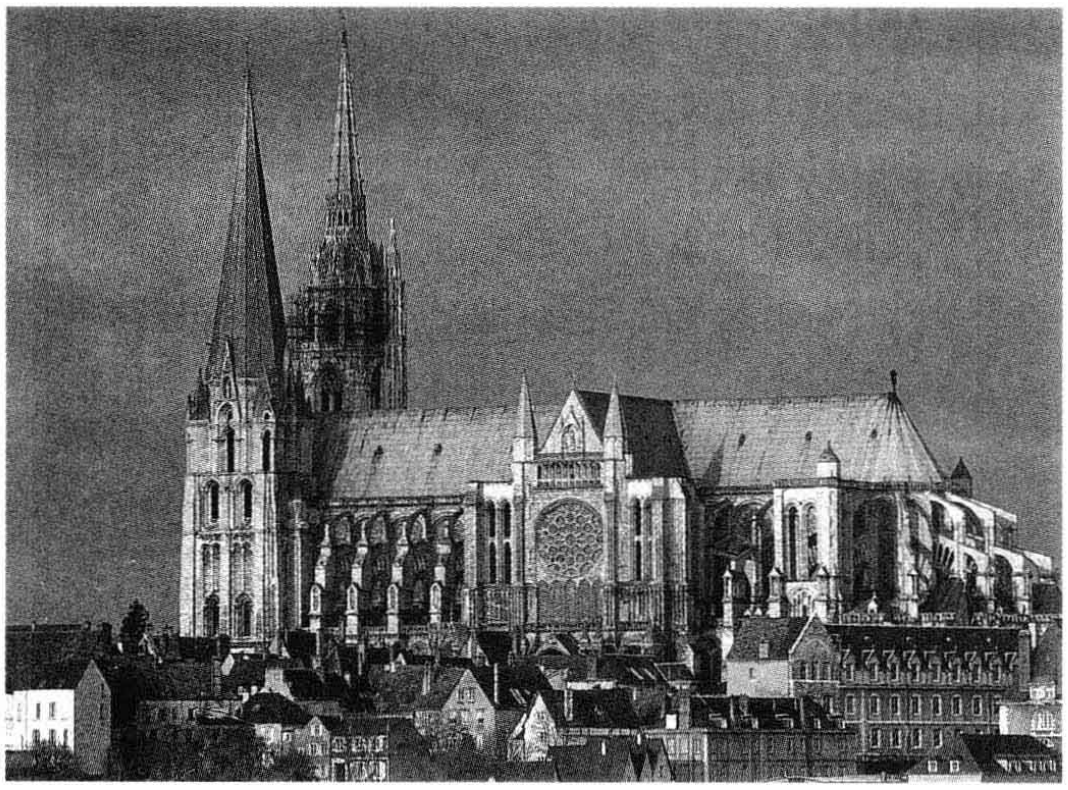
15.17　(左)《英国人和法国人战死沙场》,《贝叶挂毯》细部。约 1073—1088 年。亚麻布毛线刺绣,高 50.8 厘米,总长 69.3 米。市政厅,贝叶。贝叶市特许翻印

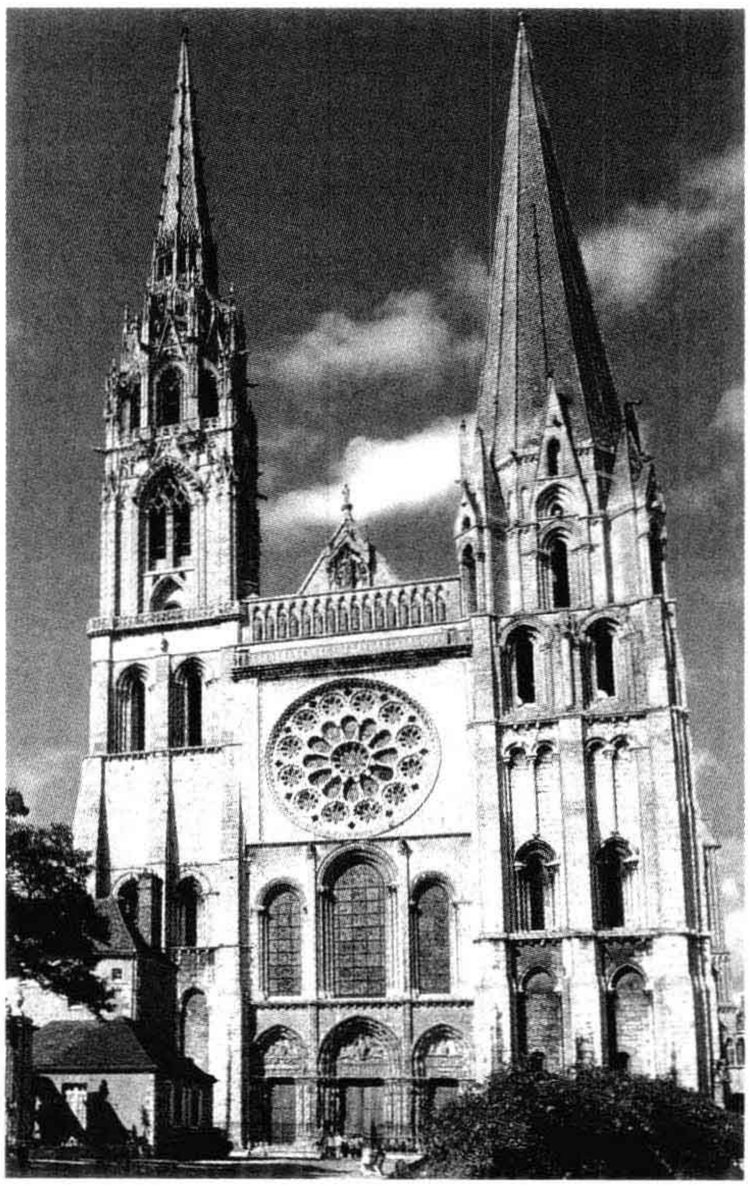


的启发下，他开始认为一个理想的教堂应该具备某些特征：它应该给人直冲云霄的感觉，有协调的比例并且光线充足。为了实现这些目标，他的建筑师采用了尖拱、肋架拱顶、飞撑和大得像透明墙的彩色玻璃窗（若要复习这些建筑术语，请见第十三章，320—321 页）。1140 年和 1144 年分两个阶段改造完毕后，雅致、明亮的圣德尼教堂内部立即引来了关注和模仿。哥特式风格就此诞生，但可敬的修道院院长却没有费心记下它的创作者——那位聪慧的建筑师的名字。

法国的沙特尔大教堂（**15.18**）体现了哥特式建筑高拔的特点。在这里，简单朴素、平淡无奇的罗马式体块让位给了各种华丽的、突出线条的竖直结构，它们将人的视线向上牵引。图中可以清楚地看到沿中堂和后堂排列的飞撑，它们抑制了墙体向外的推力。由于沙特尔大教堂有些部分建于不同的年代，所以大教堂也让我们对哥特式风格的演进过程有了一定程度的了解。比方说，对于教堂的正立面（**15.19**），大多数人首先注意到的是拐角上的那两座不配对的塔楼及其塔尖。北（左）塔先建成（1134—1150）。它朴实无华的表面和坚固厚实的体块从根本上说仍属于罗马式风格。南（右）塔及其塔尖后建成（1142—1160）。它们的设计属于最早的哥特式风格，每一层都比前一层高，而且所有的元素合力指引人们的视线上移。

塔楼、南塔尖和正立面原本是这个地点原有的一座年代更早的罗马式教堂的扩建部分。1194 年，一场大火将教堂夷为平地，在之后的 60 年里，它按照我们今天所见的哥特式风格重建起来。平面（**15.20**）是我们熟悉的十字形，但与圣富瓦教堂相比，唱诗区和回廊所占的比重





15.18 （下左）沙特尔大教堂，法国。始于 1134 年，完工于约 1260 年

15.19 （下右）西立面，沙特尔大教堂

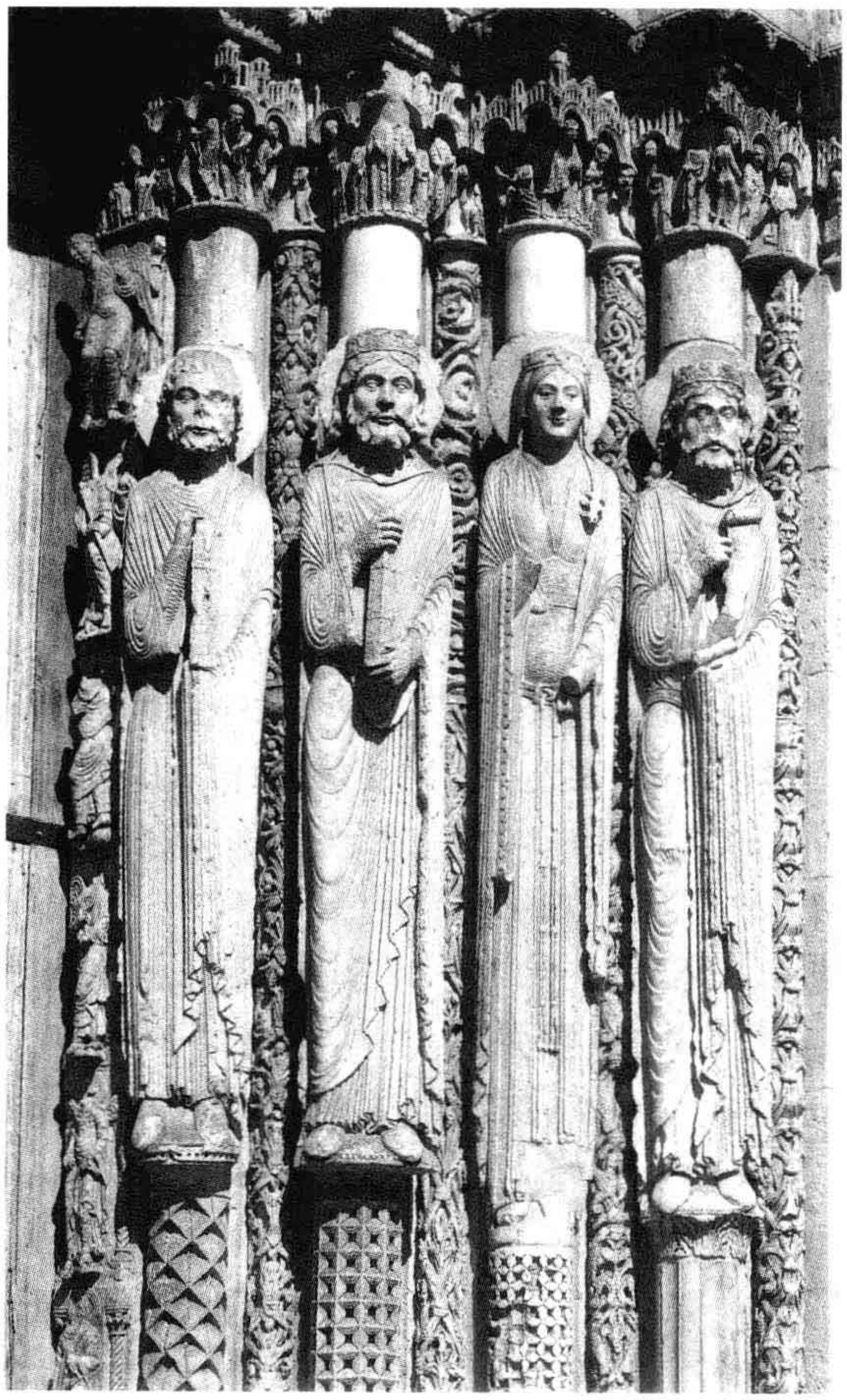
15.20 （上）沙特尔大教堂平面图

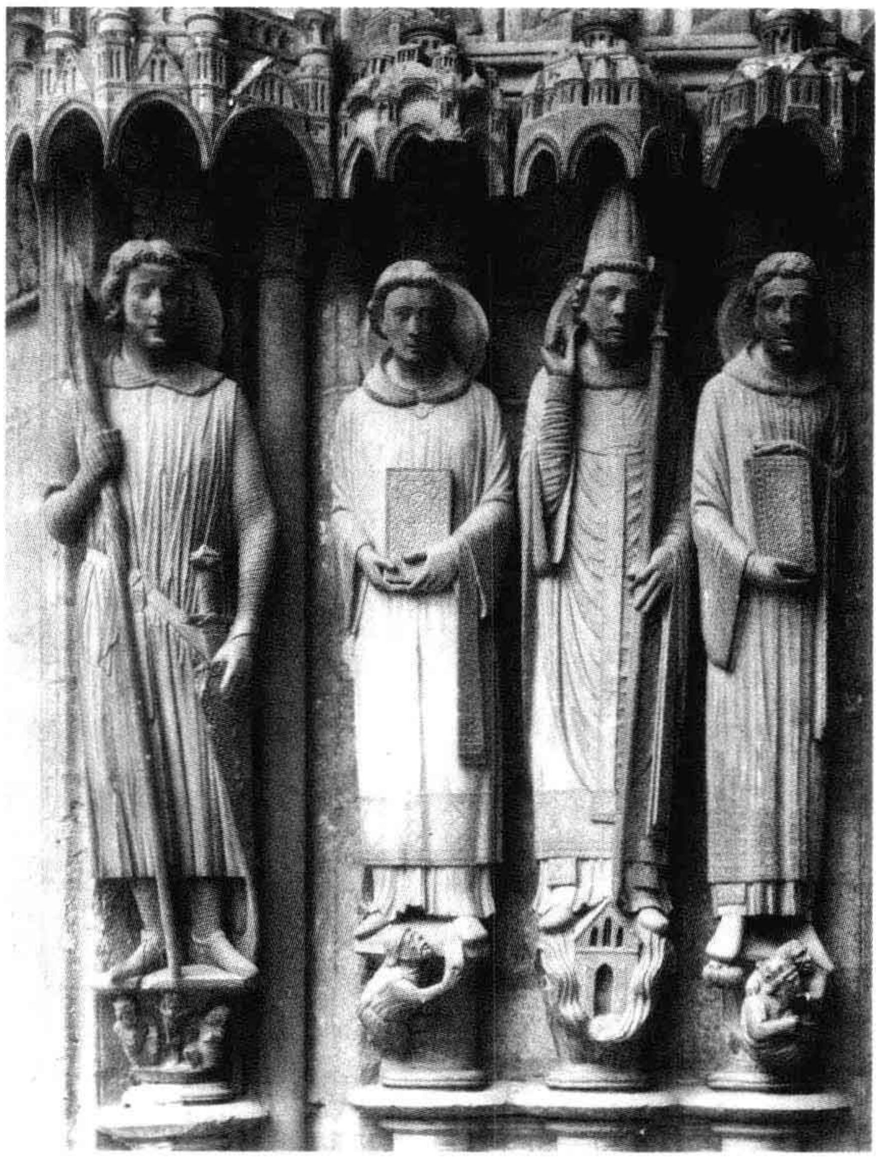
要大得多。高旷的内部空间是通过肋架拱顶和尖拱构建起来的，它们跟我们在第十三章中大致建于同一时期的兰斯大教堂里见到的（见 13.11）颇为相似。沙特尔大教堂最后一个扩建部分是正立面的北（左）塔尖。这个建造于 16 世纪初的塔尖形象地说明了哥特式风格的最后阶段——一种名叫火焰式的纤细、修长、装饰繁缛的风格。

中世纪的雕塑常常是为了装点建筑而制作的。沙特尔大教堂的外部用了 2000 多尊人物雕像来装饰。它们主要集中在主入口周围，在城镇的日常世界与教堂内的神圣空间之间起着过渡的作用，而当信徒进入教堂时，它们又组成了某种“欢迎团”。与建筑本身一样，这些雕像制作于不同的时期，而且我们在它们身上也能觉察到罗马式向哥特式的转变。

罗马式风格可见于大教堂正门旁这些 12 世纪雕像（**15.21**）细长、扁平的身躯中。事实上，我们很难相信衣服下面真的有人体存在。线条状的衣褶与其说是雕的，不如说是刻的——用凿子在石面上切割。我们可以把它们想象成早前看到的、制作年代大致相同的拜占庭镶嵌画（见 15.9）中的服装的雕刻形式。

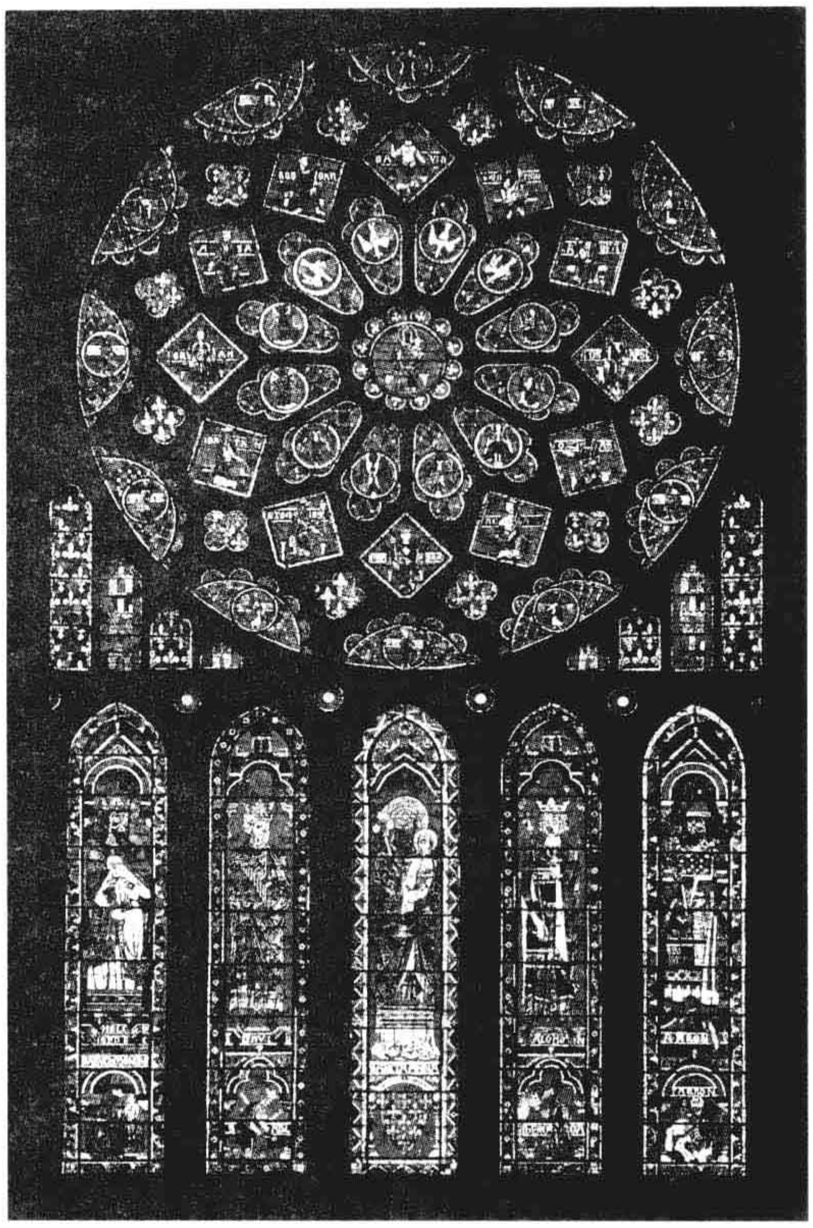
仅仅 100 年后雕刻的第二批人像（**15.22**）展示了成熟的哥特式风格。前一批雕像的身体部分与它们所要装饰的柱子形状相同，而这里的人体则更丰满，也已开始脱离支撑它们的建筑背景。右方的三位圣徒看起来仍然略有飘浮之感，仿佛悬在半空中，但最左边的圣狄奥多

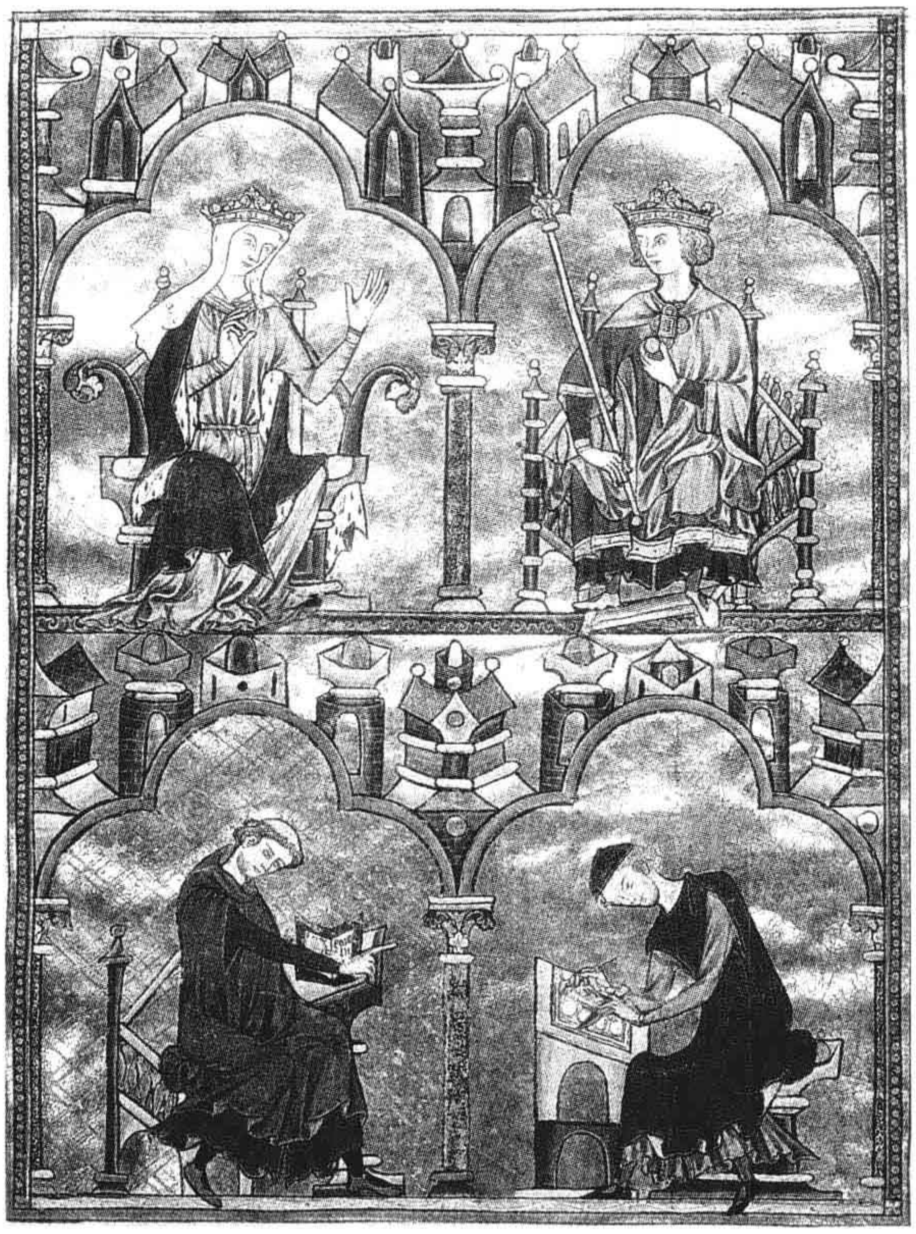




15.21　（左）门侧柱雕像，西立面，沙特尔大教堂。约 1145—1170 年

15.22　（右）《圣狄奥多尔、习提反、克雷芒和劳伦斯》，门侧柱，南耳堂，沙特尔大教堂。13 世纪





15.23 (左)玫瑰窗和尖顶窗,北耳堂,沙特尔大教堂。13 世纪。玫瑰窗直径 12.6 米

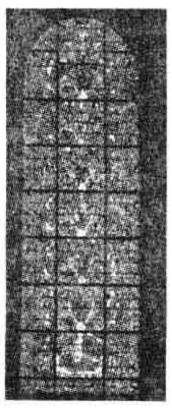
15.24 (右)画有《路易九世与布朗什太后》的一页,《教化经》,出自巴黎。1226—1234 年。精制羊皮纸上墨水、蛋彩和金叶,38.1×26.7 厘米。皮尔庞特•摩根图书馆,纽约

尔(Saint Theodore)像则是真正地脚踏实地了,他的重量都落在双脚上。从遮盖手臂的盔甲可以明显地感觉到下面的肌肉,他的外衣尽管还不完全写实,但艺术家在雕刻时,对衣服下面的人体是有所意识的。还得等到另一个时代,人们才会懂得先想象人体的样子,再解决衣服在人身上形成什么样的褶皱这个问题。

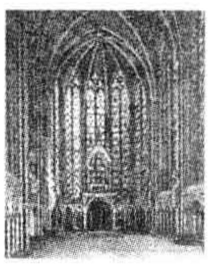
哥特式大教堂最值得夸耀的是它们富丽堂皇的彩色玻璃。沙特尔大教堂有 150 多个彩色玻璃窗。它们的图案主题包括《圣经》故事、圣徒生平、黄道十二宫和社会各阶层的供养人,从骑士和贵族到手艺人,如屠户和面包师。中世纪彩色玻璃窗中最华丽的一种是名为玫瑰窗的辐射状大型圆形组合窗。沙特尔有三个玫瑰窗,其中这一个(**15.23**)是献给耶稣之母马利亚的。身为天后的她出现在它中央的宝座上。有鸽子和天使、《圣经》列王、法国王室标志和先知形象的窗户以她为中心向四外发散开来。与拜占庭镶嵌画中的金色一样,彩色玻璃窗的宝石色也象征着中世纪对壮丽的天国图景的想象。

在欧洲其他地区,哥特式风格因其起源国而得名“法国风格”。法国也是一个驰名的豪华彩饰书籍生产中心。一本 13 世

相关作品



12.5 《耶西宗谱》,西立面,沙特尔大教堂。



3.4 圣礼拜堂。

纪初制作于巴黎的手抄本中的一页(**15.24**)体现了彩色玻璃对手抄本彩饰的影响。在一片压有细纹的耀眼金底上,四个人正坐在他们各自的隔间里,这些隔间就像一面彩色玻璃窗里的四个团花图案。上方的两个人分别是当时的法国国王路易九世（Louis IX）和他的母亲卡斯提尔的布朗什（Blanche of Castile)——她一直统治到路易成年。这里仍是少年模样的路易后来下令建造了我们在第三章中见过的圣礼拜堂(见 3.4)。在这对王室母子下面坐着一个修道士，他正在念一段经文给一个抄写员听，抄写员则恭恭敬敬、一字不漏地把经文记下来。抄写员正忙着抄写的那一页上的圆圈限定了稍后将填入彩饰的区域。

相关作品



3.7
奇马布埃:《升座圣母》。



11.16
蒂尔曼·里门施奈德:《新月上的圣母子》。

走向文艺复兴

哥特式风格在北欧一直持续到 16 世纪初。然而到了此时，它已与起源于南方意大利的一些极为不同的艺术观念重叠在一起。居住在旧时古罗马帝国中心的意大利人被古典世界的遗迹包围着。更多的珍宝还埋藏在地下,等待着人们去挖掘。所需要的只是一种鼓励人们对这类事物产生兴趣的知识氛围。这种氛围最终形成了,我们称之为文艺复兴。但文艺复兴不是突然之间发生的。许多进展为它铺平了道路:一些是学术上的,一些是政治思想上的,另一些则是艺术上的。

本章的最后两位艺术家在推动中世纪艺术风格向迥异的文艺复兴风格转变方面影响巨大。杜乔(Duccio)是意大利锡耶纳的一个艺术家。他的代表作是《庄严圣像祭坛画》(*Maestà Altar*),这是一幅由多个部分组成的木板画，是用来摆放在教堂中的祭坛上的。在这里,我们选取了《基督进入耶路撒冷》(*Christ Entering Jerusalem*, **15.25**)这个部分。这幅画最有意思的一点是，杜乔试图在一个大型户外场景中营造出可信的空间——一个让下一世纪的艺术家们为之全力投入的目



15.25　杜乔:《基督进入耶路撒冷》,《庄严圣像祭坛画》细部。1308—1311 年。板面蛋彩,101.6 ×53.3 厘米。歌剧博物馆,锡耶纳



15.26 乔托:《哀悼基督》。1305—1306 年。231.1×236.2 厘米。阿雷纳礼拜堂,帕多瓦

标。如今在棕榈主日庆祝的基督入城当时被认为是一个凯旋游行,所以杜乔努力传达运动和游行的感觉。从左边的基督及其门徒开始,强劲的倾斜推进之势横贯画面,到了中部偏右的地方,又突然转向,把我们的注意力引向画的左上角——一座教堂的塔楼,它被认为是基督此行的终点。建筑在明确空间界限、指引运动方向方面起着重要作用,这就是杜乔对这个时期的艺术的一个新颖的、几乎史无前例的贡献:用建筑划分空间,而不是只把它当作无足轻重的背景。

杜乔的同代人、一个名叫乔托(Giotto)的艺术家与中世纪艺术传统作了更加明显的决裂。乔托最好的作品大都是湿壁画,而其中最著名的例子保存在帕多瓦的一座名叫阿雷纳礼拜堂的小教堂里。描绘圣母马利亚、圣约翰和其他一些人哀悼死去的基督的《哀悼基督》(*The Lamentation*,**15.26**)表现了乔托极具独创性的绘画空间运用手法。经过妥当安排的场景就像发生在舞台上一样,而看画的我们则是参与这出戏的观众。换言之,从画面向后退去的空间似乎是画面前方的空间,即我们所处的这个空间的延续。我们现在已对绘画中的这种“窗户”效果习以为常了,所以很难想象对于习惯了绘画中主流的装饰性扁平空间的中世纪观众而言,它具有何等的革命性。另外,乔托似乎主要是以一己之力培育起这个空间观念的,在艺术上几乎没有先例。《哀悼基督》中的人物形象丰满、魁梧,他们全都聚集在作品的下部,从而增强了这样的感觉:一件大事正在离我们不远的地方发生着。

乔托的人物组合方式与众不同而大胆:基督的身体被一个背朝外的人挡住了一半。这种排列看似随便甚至毫无目标,直到我们注意到那个山坡:它将我们的注意力引向基督和圣母的头部,而这正是画面的焦点。另一个创新——可能也是乔托最重要的创新——是他对于描绘人物的心理和情感反应的兴趣。《哀悼基督》中人与人的交流自然而有人情味,这为该画和艺术家的其他宗教作品注入了一种特别的温暖。

杜乔和乔托的艺术生涯都不算特别长。他们最重要的创作都是在 14 世纪的头十年里进行的。但就是在这短短的时间里,西方艺术史发生了显著的变化。两位艺术家都在探索新的绘画方向——一种更写实、更有人情味、更动人的物质世界表现方式——而且他们二人都朝这个方向迈进了一大步。他们的实验为下一个世纪艺术的全面繁荣铺平了道路。

第 16 章

文艺复兴

THE RENAISSANCE

整个中世纪，画家都被认为是有技能的手工艺人，与金匠、木工及其他手艺人处在同一个等级。到了 16 世纪中叶，情况却大不相同，米开朗琪罗竟然可以声称："在意大利，位高权重的君主既不受人尊敬，也没有名望；被大家奉为神的是画家。"[①]从默默无闻的手艺人到比君主更受尊敬、名气更大的神一般的英才——这中间发生了什么？

最简单的回答是：米开朗琪罗生活和工作在一个人称文艺复兴的时代。大概从 1400 年持续到 1600 年的文艺复兴给艺术领域带来了巨大的变化。艺术的外观、对象、观念，艺术家的社会地位，赞助人的身份和影响力，作为参照标准的文化——全都变了。我们甚至可以说，文艺复兴是"艺术"这个概念产生的时期，因为正是在这几百年里，绘画、雕塑和建筑开始在西方人的观念中赢得优越的地位。

"文艺复兴"一词的意思是"重生"，它指的是重新对古希腊、罗马文化产生兴趣，这是该时期的关键特征之一。当时的学者尽可能多地复原和研究希腊语和拉丁语文献。他们自称为人文主义者，认为合理的教育不仅应该有基督教教义和对早前基督教作家的研究，而且还应该包括对前基督教世界重点传授的文科——语法、修辞、诗学、历史、政治和道德哲学——的研究。

文艺复兴时期的人文主义者赞成对知识本身的追求。最重要的是，他们认为人类并不像中世纪时教会宣扬的那样，在上帝眼中毫无价值。相反，人类是上帝最优秀、最完美的造物。理性和创造力是上帝的礼物，证明了人类与生俱来的高贵。所以，面对上帝，人类应该做的不是发抖和顺从，而是奋发向上，努力实现自己全部的智力和创造潜能。

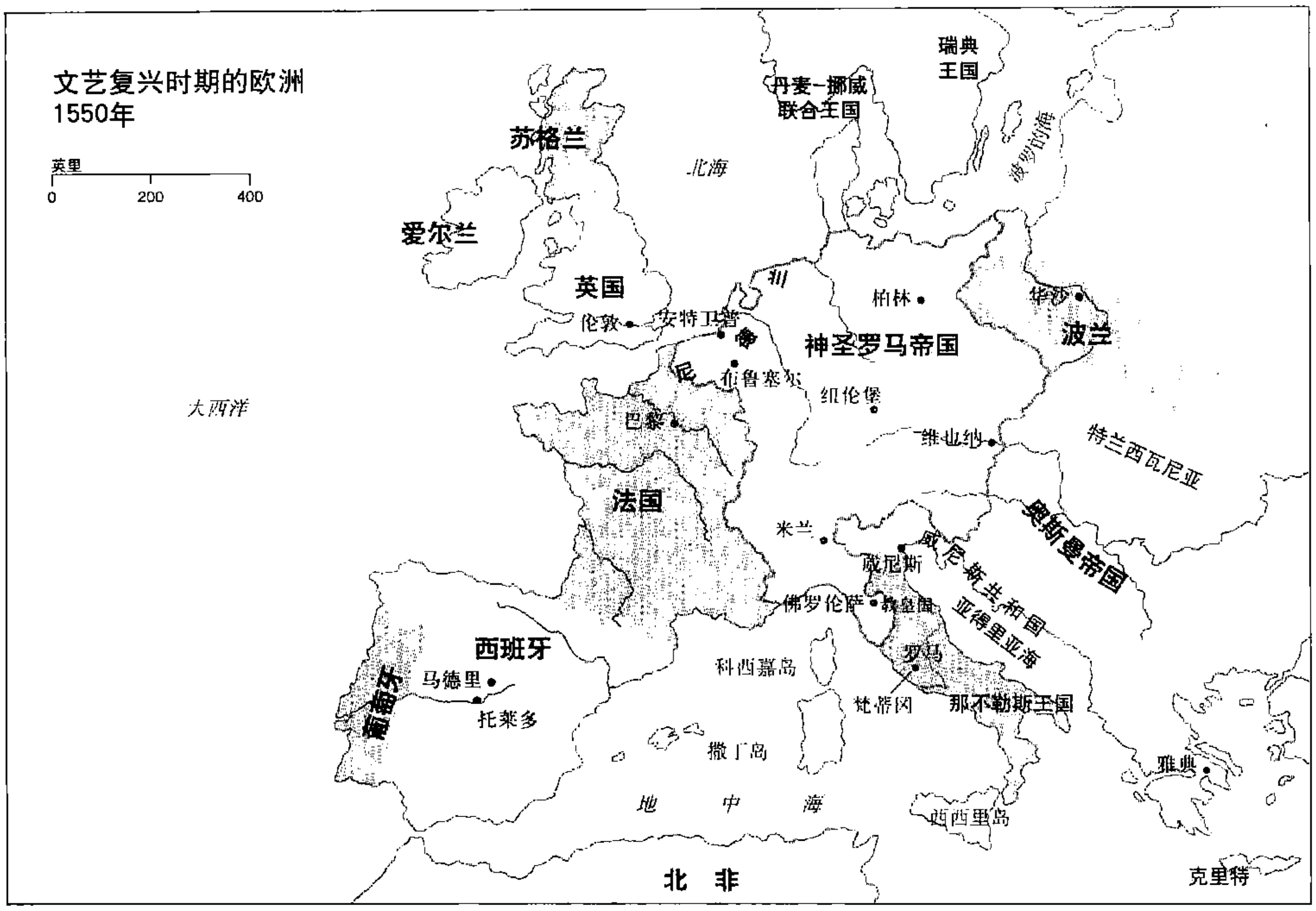
这些思想对艺术的意义是巨大的。艺术家重新对观察自然界产生了兴趣，而且他们尽可能精确地再现自然。在研究了光的效果之后，他们提出了明暗对比技法；在注意到远处的物体看起来比近处的小之后，他们首创了线性透视法；在发现距离会让细节和色彩变模糊之后，他们提出了空气透视原理。

裸体重新出现在艺术作品中，因为人体被认为是上帝最高贵的造物。"谁会那么无知，居然不明白脚比鞋更高贵，"米开朗琪罗说，"皮肤比穿在身上的羊皮更高贵？"[②]为了在理解的

---

① R. Goldwater and M. Treves, eds., *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century* (New York: Pantheon, 1972), p. 69.

② 同上，p. 70.



基础上刻画人体，艺术家们钻研解剖学，甚至亲自解剖尸体。

希腊哲学家柏拉图的著作此时又可以被读到了，在他的影响下，美开始被认为等同于道德上的善。文艺复兴艺术家追求一种理想的美，他们把众人身上最美的特点抽取出来并结合在一起，以此来创造这种美。"要注意挑出众人脸上最好的部分，"列奥纳多·达·芬奇写道。[①] 德国文艺复兴画家丢勒也提出了相同的建议："因此，如果您想画一幅漂亮的人体，就必须选取某些人的头部，选取另一些人的胸部、手臂、腿、手和脚……因为，完美可由众美聚合而成，就像蜂蜜采自百花。"[②]

人们废寝忘食地阅读罗马作家维特鲁威的十卷本建筑专著，为的是领会古典思想和实践，包括关于美和均衡比例的观点。存世的希腊和罗马遗迹得到了详尽的研究——描述、测量、分析和绘图。经过发掘，有更多的遗迹以及《拉奥孔群像》（见 14.29）这样惊人的雕塑出土，它们成了文艺复兴艺术家的灵感来源和范本。

透视和明暗对比、对大自然的细致观察、解剖学研究、关于美和比例的理论——这些将绘画、雕塑和建筑确立为与数学、科学和诗学同类的智力行为。艺术家不再只是手艺人，而是学者，在世人眼中，他们的创造力近乎神奇。最伟大的艺术家被认为是与众不同的一类人，他们自成一阶层，一个超越了由出身决定的社会阶级的阶层——不是贵族，不是中产阶级，不是神职人员，而是一种独立的精英人士。他们之所以受尊敬，不是因为他们是谁，而是因为他们能做什么。他们生活在贵族和教皇的宫廷里，自由地往来于上流社会，人们争相同他们交

---

① R. Goldwater and M. Treves, eds., *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century* (New York: Pantheon, 1972), p. 52.

② 同上，p. 82.

往,邀请他们为自己服务。

艺术赞助人的身份反映了时代的变迁。文艺复兴之前，只有两种人当得起艺术的赞助人:贵族和神职人员。他们一直积极地资助艺术,但15世纪,新兴的巨商阶层加入了进来,这些人富可敌国,渴望获得社会地位,完全有能力负担高昂的艺术花费。没有比这更有利于艺术繁荣的氛围了:有最优秀的艺术家,有支持他们创作的近乎无限的资金。说完这篇开场白,接下来让我们来看看文艺复兴时期的艺术家。

意大利文艺复兴早期和盛期

为什么文艺复兴起源于意大利而不是别的地方?学者们提出了许多理由。首先,意大利是最早摆脱中世纪早期的混乱,实现经济复苏的地区之一。从事广泛的贸易和金融活动的强大城邦成长起来。这些城邦富有、独立、争强好胜,它们争相聘请最好的艺术家,商业巨头在各自财富的支持下,也加入了竞争的行列。另一个重要的艺术赞助人——教会的中心也在意大利。人文主义最早出现在意大利,第一个与希腊研究有关的大学职位也是在意大利设立的。最后,意大利人长期生活在古罗马遗迹中间,他们自认为是这个古老文明的公民的直系后裔。如果有什么人能够恢复它的辉煌,那肯定就是他们。

在第一代文艺复兴艺术家中,最杰出的雕塑家显然是多那太罗(Donatello)。他早期的雕像作品《圣马可》(*Saint Mark*,**16.1**)体现了这个新时代的特点,尤其是当我们把它同沙特尔大教堂中雕造于中世纪盛期的圣狄奥多尔像(见15.22)进行比较时。哥特雕塑家雕的是他们观察到的表象——脸、衣服、四肢——而多那太罗则按新时代的方式,进行了系统的思考:人体为覆盖在外面的布料提供了框架,所以应该被首先考虑。文艺复兴雕塑家常常先用黏土做一个同尺寸的裸体人像模型,然后把浸过泥浆的亚麻布裹在它身上,做成衣服,在布变干之前整理好皱褶,再用大理石复制这个模型。学者们认为多那太罗是最早使用这一方法的雕塑家之一。

圣马可像被放置在一个壁龛里,但与大部分中世纪建筑雕塑不同的是,它无需依靠这个框架的支撑。这尊完全立体的雕像以真正的对立平衡姿势自由地站立着,右腿承重,左腿弯曲。肩部则作了补偿:右肩低,左肩高。衣服回应着下面的形体:左膝外屈,则长袍向后;右臂压身,则袖口皱起。我们感觉到,如果圣马可动起来,衣服也会跟着动的。这尊人像的写实程度堪比任何一件古希腊雕塑,但它的脸部和身躯带有一种独特的个性气质,这可能来自多那太罗对《马可福音》的理解。

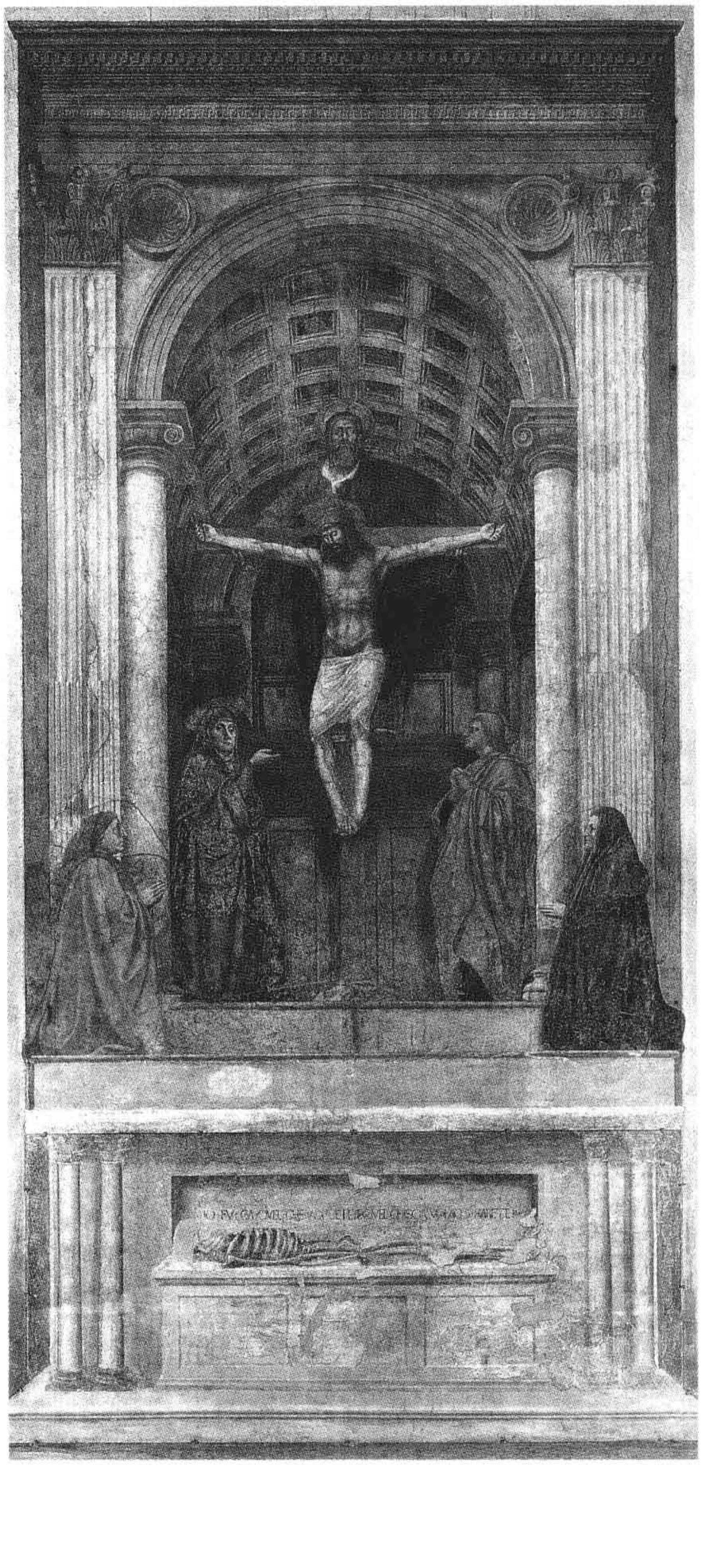


16.1 多那太罗:《圣马可》。1411—1413年。大理石,高236.2厘米。圣米迦勒教堂,佛罗伦萨

16.2 （右）洛伦佐·吉贝尔蒂：《雅各和以扫的故事》，出自《天堂之门》。约 1435 年。镀金青铜，79.4×79.4 厘米。大教堂歌剧博物馆，佛罗伦萨

16.3 （左）马萨乔：《三位一体与圣母、传福音者圣约翰和供养人》。1425 年。湿壁画，662.9×284.5 厘米。新圣母教堂，佛罗伦萨

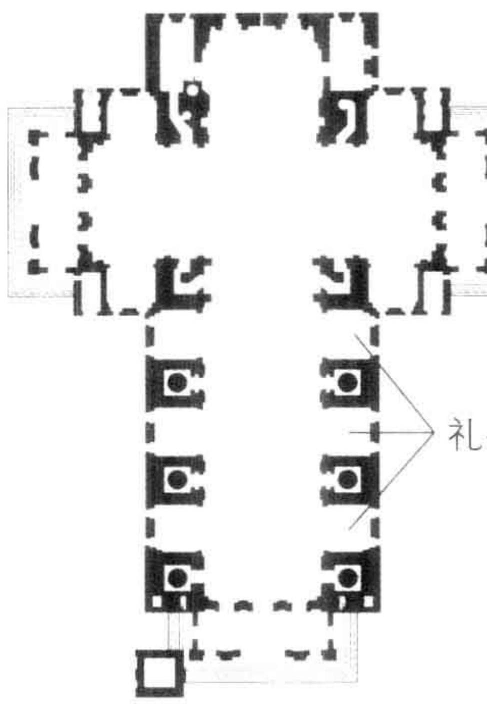




多那太罗的老师是一个名叫洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti）的艺术家，他 1401 年就因赢得了一次比赛而出了名，比赛的内容是为他的家乡佛罗伦萨的大教堂所属洗礼堂的大门设计一套青铜浮雕。1425 年，他承接了第二对大门的浮雕制作任务。在这两个年份之间的日子里，已有人发现、描述并公布了线性透视法。吉贝尔蒂充分利用了这一新发现所开辟的可能性，正如我们在他为第二对大门制作的十块浮雕镶板之一《雅各和以扫的故事》（*The Story of Jacob and Esau*, **16.2**）中看到的那样。前景处优雅、丰满的人物站在一条人行道上，以人行道的汇聚线为起点，空间向后退去，这种后退一直有系统地延续到作为背景的那座建筑的尽头。文艺复兴艺术家用这种基于理性设计的新空间，使自己的构图变得清晰、有序——希腊哲学中与美相关的两种品质。

艺术家用建筑背景来组织构图已有很长的时间。吉贝尔蒂最大的创新在于把建筑和人放在同一个尺度上来想象，而不依赖以前的艺术家如杜乔的那种微缩的符号式建筑（见 15.25）。在他的





16.4 （左）莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂：圣安德烈亚教堂内景，曼图亚。1470—1493 年

16.5 （右）圣安德烈亚教堂平面图

《述评》(*Commentaries*)中，吉贝尔蒂对此作了颇为正确的夸耀：“我以最大的谨慎小心、细致周到来做这件作品……房子的比例跟人眼看到的一样，它们是那么真实，如果你站在远处，就会觉得它们是立体的。其实，它们只是非常薄的浅浮雕。前景的人物看起来更大，远处的更小，就跟他们在现实中一样。”[①]

文艺复兴时期伟大的革新者们的年轻时常令我们惊讶不已。多那太罗开始创作《圣马可》时是 25 岁；吉贝尔蒂在洗礼堂大门设计竞赛中获胜时只有 23 岁。下一位艺术家马萨乔(Masaccio)在 24 岁时就以佛罗伦萨新圣母教堂中的一幅湿壁画《三位一体与圣母、传福音者圣约翰和供养人》(*Trinity with the Virgin, St. John the Evangelist, and Donors*, **16.3**)改造了绘画艺术。在这里，马萨乔为绘画作出的贡献跟吉贝尔蒂为浮雕所做的一样：用线性透视这一新技法构建一个可信的深度建筑空间，作为人物的背景。若将此画与第十五章中的拜占庭圣像（见 15.10）进行比较，我们既会看到意象的延续（两件作品表现的是同一个题材），也会发现文艺复兴时期深刻的风格变化。

马萨乔把人物安排在一个稳定的三角形中，三角形从站在死去的基督身后高高在上的圣父上帝的头部，一直延伸到跪在这组宗教人物两边、被排斥在他们的神圣空间之外的那两个供养人。三角形（或金字塔形）构图一直是文艺复兴时期意大利艺术家最喜欢的一种设计。在本书前面的部分，我们注意到它曾出现在拉斐尔的《草地上的圣母》（见 4.16）中。马萨

相关作品



5.30 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂：圣安德烈亚教堂

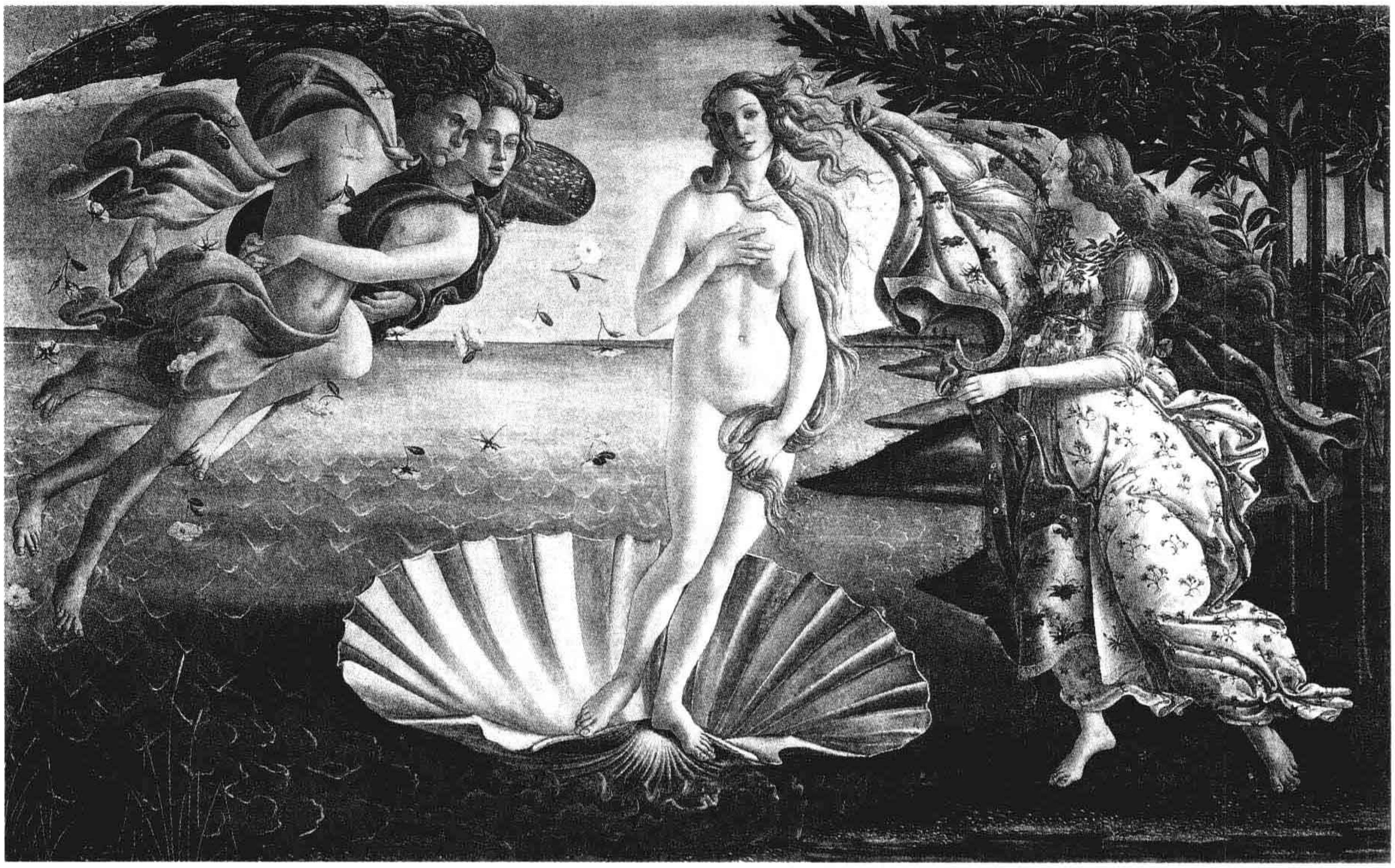
[①] R. Goldwater and M. Treves, eds., *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century*(New York: Pantheon, 1972), p. 30.

乔的构图是由位于十字架正下方、供养人所跪壁架正中的灭点组织起来的。它离地面有 5 英尺,正处在中等身高观众的视平线上。因此,就教堂的参观者而言,这幅画意在呈现尽可能令人信服的幻觉,使他们觉得这神圣的一幕真的就在眼前。

甚至马萨乔画的建筑背景也采用了新兴的文艺复兴风格。我们可以在位于曼图亚的由建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂设计的圣安德烈亚教堂(**16.4**、**16.5**)里找到给他灵感的那种内景。在第五章,我们曾研究过这座教堂正立面所体现的节奏(见 5.30)。这里的照片是以仰角,从中堂向后堂方向拍摄的;中景处的光是从耳堂与中堂交叉点上方的穹顶照射进来的。

圣安德烈亚教堂是阿尔伯蒂的最后一个作品。其施工始于 1472 年,即他去世的那一年,20 年后结束。尽管 18 世纪实施的一些改造对它造成了损伤,但教堂内部仍然能让我们了解到阿尔伯蒂是怎样发展正立面所显示的主题和元素的。与正立面一样,这里是正方形、拱形和圆形的天下。标准的长方形公堂形制中的侧廊被一长排正方形筒形拱顶礼拜堂取代了,这些礼拜堂沿着宏伟的筒形拱顶中堂一字排开。这一连串互成直角的筒形拱顶空间延续了入口的主题,同时也让我们对耳堂里更壮丽的垂直交叉做好了心理准备。正立面三角楣上以及门的上方镶嵌的圆形壁饰又一次在礼拜堂之间的中堂墙面上出现了,并在穹顶的巨大圆形天窗那里达到高潮。这个由几何空间构成的巨大室内空间是向古罗马建筑,如万神殿(见 13.13)的回归。

除了基督教主题,文艺复兴艺术家跟文艺复兴时期的许多诗人一样,也在希腊和罗马诸神的故事里寻找题材。一个例子是桑德罗·波提切利(Sandro Botticelli)的《维纳斯的诞生》



16.6 桑德罗·波提切利:《维纳斯的诞生》。约 1480 年。布上蛋彩,200.7×279.4 厘米。乌菲兹美术馆,佛罗伦萨



16.7 乔瓦尼·贝利尼:《圣方济各在沙漠中》。约1485年。板面油画,123.2×139.7厘米。弗里克藏品,纽约

(*The Birth of Venus*, **16.6**)。生于1445年的波提切利属于第三代文艺复兴艺术家。在事业之初,他极为有幸地得到了佛罗伦萨的统治者、从商的梅迪奇(Medici)家族的资助,这幅画可能就是他们订制的。梅迪奇办了一个学园——一种讨论团体——人文主义学者和艺术家在此聚会,探讨古典文化及其与基督教的关联。这两大思想体系的调和带来了一种被称为新柏拉图主义的哲学,它是因希腊哲学家柏拉图而得名的。

维纳斯是罗马主管爱与美的女神。根据传说,她出生在大海中,所以波提切利把它画在一个漂浮的贝壳上。风神(Zephyr)和他的妻子轻轻地把她吹向岸边,春之神正等在岸上,准备为维纳斯穿上一件百花袍。波提切利画的女神是赤身裸体的,遮住重点部位的双手和一绺头发是对端庄要求的唯一让步。在艺术中,从古典时期以来,如此大尺寸的女性裸体形象近乎绝迹。维纳斯的姿势模仿的是波提切利在梅迪奇的收藏中研究过的一尊罗马时期的维纳斯雕像,但她的轻盈,她

相关作品



2.10 乔瓦尼·贝利尼:《圣母怜子》。

相关作品



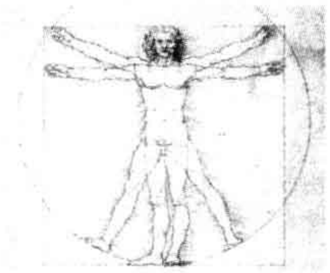
2.4 列奥纳多·达·芬奇：《蒙娜丽莎》。



4.20 列奥纳多·达·芬奇：《圣母子、圣安妮与施洗约翰》。



4.45 列奥纳多·达·芬奇：《最后的晚餐》(修复后)。



5.23 列奥纳多·达·芬奇：《根据维特鲁威理论作的人体比例研究》。



11.21 米开朗琪罗：《垂死的奴隶》。



2.6 安德烈亚·德尔·韦罗基奥：《大卫》。

的纤柔气质，她精致的美和飘扬的长发——这些都是波提切利的独创。

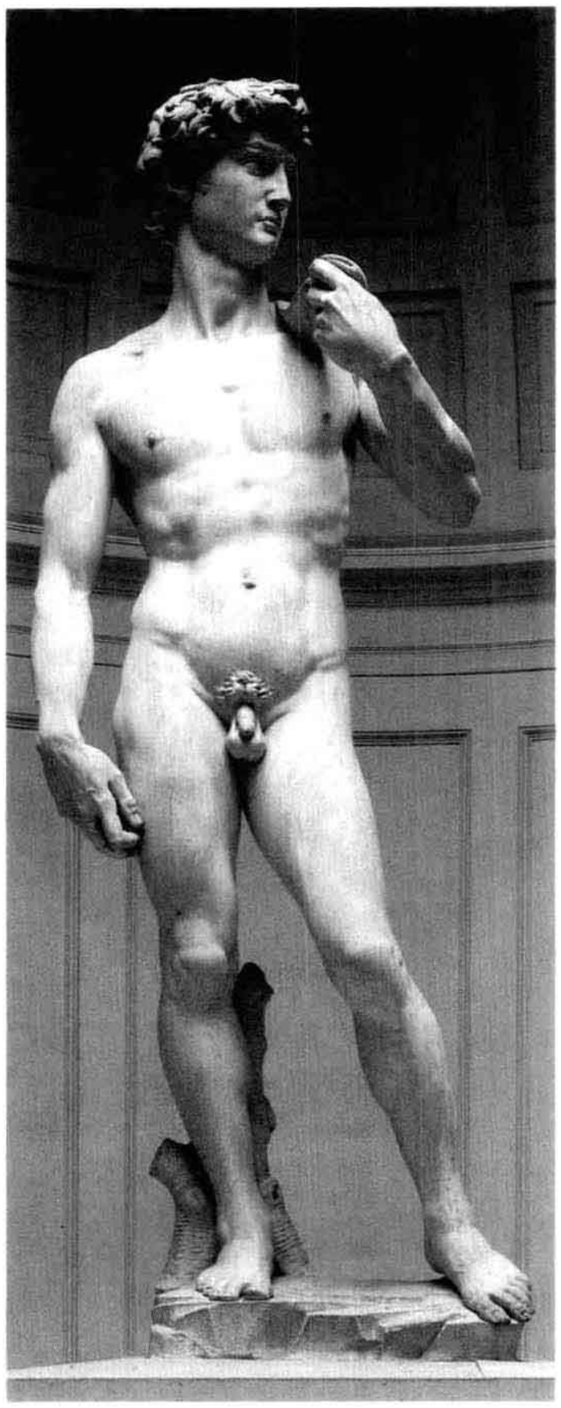
波提切利独特的线条风格和不强的立体感虽然是文艺复兴标准风格的一个例外，但却得到了梅迪奇集团的高度赏识。比方说，维纳斯看起来像是高浮雕，而非完全立体。间接空间很浅，海水和后退的海岸线几乎就像戏剧演出中的那种平滑的背景幕。梅迪奇的至交们也都能领会这个场景所蕴含的微妙的新柏拉图主义寓意。在新柏拉图主义的观念里，维纳斯等同于夏娃和圣母马利亚；她在水中的出生与施洗约翰为基督所行的洗礼有关联。波提切利的作品展现了文艺复兴艺术精英化、学术化的一面。它不是为大众绘制的，而是给有修养的内行看的。

波提切利画的是蛋彩画。蛋彩是中世纪和文艺复兴早期艺术家最喜欢的一种媒材，但它即将被刚刚在北欧发展起来的油彩超越。一位掌握了这种新媒材的早期大师是威尼斯画家乔瓦尼·贝利尼（Giovanni Bellini)。佛罗伦萨和罗马的艺术家强调，扎实的素描功底高于其他任何艺术能力，而威尼斯画家则以对色彩和光的兴趣而著称。油彩特别符合他们的兴趣，我们可以在贝利尼的《圣方济各在沙漠中》(*St. Francis in the Desert*, **16.7**)里看到这一点。

方济各是一个圣人、修道士和传道士，他于12世纪末出生在意大利小镇阿西西。根据传说，他能够用一种人和动物都完全听得懂的语言与鸟兽对话。他的深厚美德令上帝赐予他圣痕——手上和脚上的斑点或伤痕，跟基督被钉死在十字架上时身上留下的伤痕相似。艺术家贝利尼决定描绘方济各接受圣痕的那一刻，这是一个极度的痛苦与极度的喜悦并存的瞬间。一道灿烂的金光笼罩着这一幕，这可能是照在圣人身上的上帝之光。对这道光满怀敬畏的方济各双臂张开，目视上方，愉快地接受了这代表着上帝恩宠的记号。

贝利尼用一片充当前景的岩石丛生之地把圣人团团围起，它既保护着圣人，又成为他的背景，其构造之稳固，好似一座建筑。中景就是一个长满青草的土丘，它上面还站着一头驴。远处山脚下有一个城镇；再往前是一片长在山顶上的树林，最远处微带蓝色的是一座高山。与波提切利的《维纳斯》中的风景不同，贝利尼的壮丽景色令人信服地向后退去，每到一个新的区段，都有东西可看。我们的视线随着一个接一个焦点移向远方，注意不到它们之间有间隙(比方说，岩石密布的前景与青草繁茂的土丘之间没有任何过渡。一个刚结束，另一个就开始





16.8 (左)列奥纳多·达·芬奇:《圣母子与圣安妮》。约1503—1506年。木板油画,168×111.8厘米。卢浮宫,巴黎

16.9 (右)米开朗琪罗:《大卫》。1501—1504年。大理石,高5.4米。艺术学院美术馆,佛罗伦萨

了)。在风景中制造出向深度空间的连续后退是一件相当困难的事。下一代的画家将有更多进展,他们中的许多人都受惠于贝利尼对色彩、光和空气的研究。

我们现在来到了一个被称作文艺复兴盛期的时期——艺术史上一个短暂却辉煌的时期。在不过25年的时间里,即从稍早于1500年到1525年左右,产生了不少最脍炙人口的西方艺术作品。许多艺术家参与了这场精彩纷呈的创造活动,但他们当中最突出的无疑是列奥纳多·达·芬奇和米开朗琪罗了。

"文艺复兴人"一词形容的是那种拥有多种不同的、往往几无关联的渊博知识或高超技艺的人。它缘起于以下事实:文艺复兴时期最杰出的人物中有几位是艺术通才。米开朗琪罗是画家、雕塑家、诗人、建筑师——在每个领域都有举世无双的天赋。达·芬奇是画家、发明家、雕塑家、建筑师、工程师、科学家、音乐家和学识全面的知识分子。在我们这个专业化的时代看来,这些成就似乎大得惊人,但在文艺复兴那些振奋人心的岁月里,没有什么是不可能的。

达·芬奇是最充分地体现了"文艺复兴人"这个词的艺术家;许多人认为他是有史以来最伟大的天才。达·芬奇拥有一个聪慧、爱探索且不受任何束缚的头脑。终其漫长的一生,他一

米开朗琪罗

1475—1564



弗兰斯·弗洛里斯工场:《米开朗琪罗·博纳罗蒂像》。16世纪。木板油画,直径30厘米。艺术史博物馆,维也纳

他超越了传奇。他名字的意思是"大天使米迦勒",在与他生活在同一个时代的人们以及后来者的眼中,他几乎已达到神的境界。他13岁时就以艺术家的身份开始了真正的创作,直到76年后被死神带走方才停止。比得上他的人可能永远也不会出现,因为只有一个特殊的时代、一个特殊的地点才能孕育出米开朗琪罗这样的天才。

米开朗琪罗·博纳罗蒂(Michelangelo Buonarroti)出生在托斯卡纳小镇卡普雷塞。据他忠实的传记作者、朋友乔治·瓦萨里(Giorgio Vasari)说,米开朗琪罗小的时候经常因为花太多时间画画而被他父亲打骂。不过,在了解了儿子的才华之后,做父亲的最终心软了,把他送到了画家多梅尼科·吉兰达约(Domenico Ghirlandaio)那里当学徒。14岁时,米开朗琪罗被富有的银行家洛伦佐·德·梅迪奇(Lorenzo de' Medici)迎进家门,因为梅迪奇家族为有前途的年轻学子开办了一个私人雕塑学园。他在那里一直呆到洛伦佐去世,之后,刚满17岁的米开朗琪罗走上了永远独自一人的闯荡之路。

他游历到了威尼斯和博洛尼亚、佛罗伦萨,最后来到罗马。在这里,他引起了他的第一位神职赞助人的注意,从此以后,数目众多的神职人员将成为他的赞助人。创作于1500年、现存放于圣彼得教堂的《圣母怜子》(*Pietà*)建立起了他在雕塑界的声望。在接下来不到十年的时间里,他完成了两件跟他的名字联系最紧密的作品:雕像《大卫》和西斯廷礼拜堂天顶画。

从十几岁到去世,米开朗琪罗从来都不缺地位显赫的赞助人。他为六位教皇服务过——而且比他们都活得久——其间还承接了两位皇帝、一个国王和许多贵族人士的委托。他一辈子都在为保持自己想做的作品与恩主们要求他做的作品之间的平衡而苦苦挣扎。他与这些权贵的关系常常充满风暴,最突出的情景是围绕报酬问题发生的争吵、侮辱并被原谅、逃离现场继而后悔地返回。

米开朗琪罗在不同的时期充当了这些主人的画师和建筑师,但他认为自己首先是个雕塑家。他把大部分时间花在监督雕刻用的优质石料的开采上。他最伟大的天赋在于对人体的刻画,无论是用大理石还是用颜料。瓦萨里曾写道:"这个非凡的人总是宁愿什么也不画,除了比例优美、外形完美的人体。"为了这个目标,米开朗琪罗进行了大量的解剖学研究,还解剖过尸体,以便更好地了解人体内部的运行方式。

米开朗琪罗一生中有过几段热烈的恋情。作为一个一向敏感而有天赋的诗人,艺术家从中得到了灵感,写出了大量十四行诗。但他最动人的诗篇之一却是对他在西斯廷礼拜堂天花板下面的脚手架上的劳作的解说。我们会发现它的风趣,如果它不是那么真挚的话:

> 住在这个洞穴里,让我患上了甲状腺肿——
> 就像从伦巴第或其他可能的地方
> 污浊的溪流中爬出来的猫——
> 它让肚子快跟下巴贴到一起;
> 我的胡子向天冲;我的后脖颈往里塌,
> 靠在我的脊柱上;我的胸骨显然
> 长成了一把竖琴:笔上随时掉落的颜料弄湿了我的脸,
> 把它变成一个大花脸……[①]

[①] R. Goldwater and M. Treves, eds., *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century* (New York: Pantheon, 1972), p.60–61.

直专注于万物的现象和规律问题。他的研究中一个有代表性的例子是著名的《人体比例研究》(见5.23),艺术家试图通过研究人体与正方形和圆形的关系,确定完美的人体比例。人像上方和下方都是达·芬奇古怪的反写字,他在笔记和书信中用的都是这种字。



16.10 内景,西斯廷礼拜堂,梵蒂冈,罗马。1473—1480年

达·芬奇对数学的兴趣也可由他对透视关系的精细描绘显示出来。在第四章,我们研究过他的代表作《最后的晚餐》(见4.45),此画用单点线性透视法把众多人物组织在一件作品里,并将他们置于深度空间之中。但在《最后的晚餐》里,艺术家还用到了另一种有趣的实验性绘画技法,只是其效果不甚理想。他用的是他专为《最后的晚餐》发明的一种材料,而不是成熟的湿壁画法,这注定了这件作品在之后的几百年里屡经修复的命运(114页)。

尽管成就广泛,但达·芬奇在完成具体的项目时常常遇到困难。他最雄心勃勃的作品大都没能完成,包括这幅动人的《圣母子与圣安妮》(*Madonna and Child with Saint Anne*,**16.8**)。达·芬奇把人物安排在一个三角形里,让身为成年妇女的圣母马利亚坐在其母圣安妮的大腿上,这显得有点不成体统。达·芬奇的构图往往不求写实,而是要表现神学内涵,这里也不例外。这三个人能组成一个整体,是因为他们出自同一个血统。看画时,我们的视线顺着辈分看下来,从圣安妮到她的女儿马利亚,再到马利亚的儿子耶稣。耶稣想骑到一头小羊羔身上去,这象征着他未来的献身(羊羔是一种用于献祭的动物,所以基督被称为上帝的羔羊)。他与母亲交换了一个眼神,仿佛两人都清楚他的命运是什么。她温柔地把他抱回来,好像在说:"是的,够快的了,但还没到时候。"达·芬奇让三角形的左下角没入黑暗之中,从而破坏了这个组合的稳定性,然后又在右上方放上一棵黑乎乎的树——暗指将令耶稣丧生的十字架——恢复了平衡。背景是一片杳无人迹、只有岩石和水的原始景色,这可能代表的是创世之初和时间的起源。整个场景沐浴在一片用**晕涂法**(**sfumato**,源自意大利语"烟雾")画成的柔光里,晕涂法是达·芬奇最拿手的一种画法,即通过透明色的层层累加,画出烟气弥漫的氛围、柔和的轮廓和丝绒般的阴影。

达·芬奇画《圣母子与圣安妮》时住在佛罗伦萨。同样住在那里的还有米开朗琪罗,他比达·芬奇小25岁,但其伟大已被认为与达·芬奇不相上下。25岁时,米开朗琪罗就已经是一个知名的雕塑家了。一年后,他受托制作一尊巨大的《圣经》英雄大卫(David)雕像(**16.9**)。大卫

是一个年轻的希伯来牧人，他用弹弓打出一粒石子儿，杀死了巨人歌利亚(Goliath)。雕像《大卫》显示了古典雕塑对米开朗琪罗的影响。但《大卫》不是对希腊艺术的简单重复。希腊人知道人体的外表是什么样的，而米开朗琪罗则了解其内部结构及其机理，因为他研究过人体解剖学并解剖过尸体。他把这门学问转化成了一个似乎由肌肉、皮肤和骨骼构成的人，只不过这些全是用大理石做的。

还有另一些特征决定了《大卫》是一件文艺复兴雕塑，而非希腊雕塑的复制品。一方面，它有希腊艺术所缺少的张力和活力。《拉奥孔群像》(见14.29)等希腊化作品通过肉体的扭曲来表达这些特质，但把这种能量全都集中在一具静立的人体之内，这还是第一次。大卫与其说是安静地站着，不如说是蓄势待发。另一个文艺复兴特征是大卫的面部表情。古希腊雕塑往往神情平静甚至茫然。但大卫年轻而充满活力——并且愤怒，对巨人歌利亚所代表的邪恶

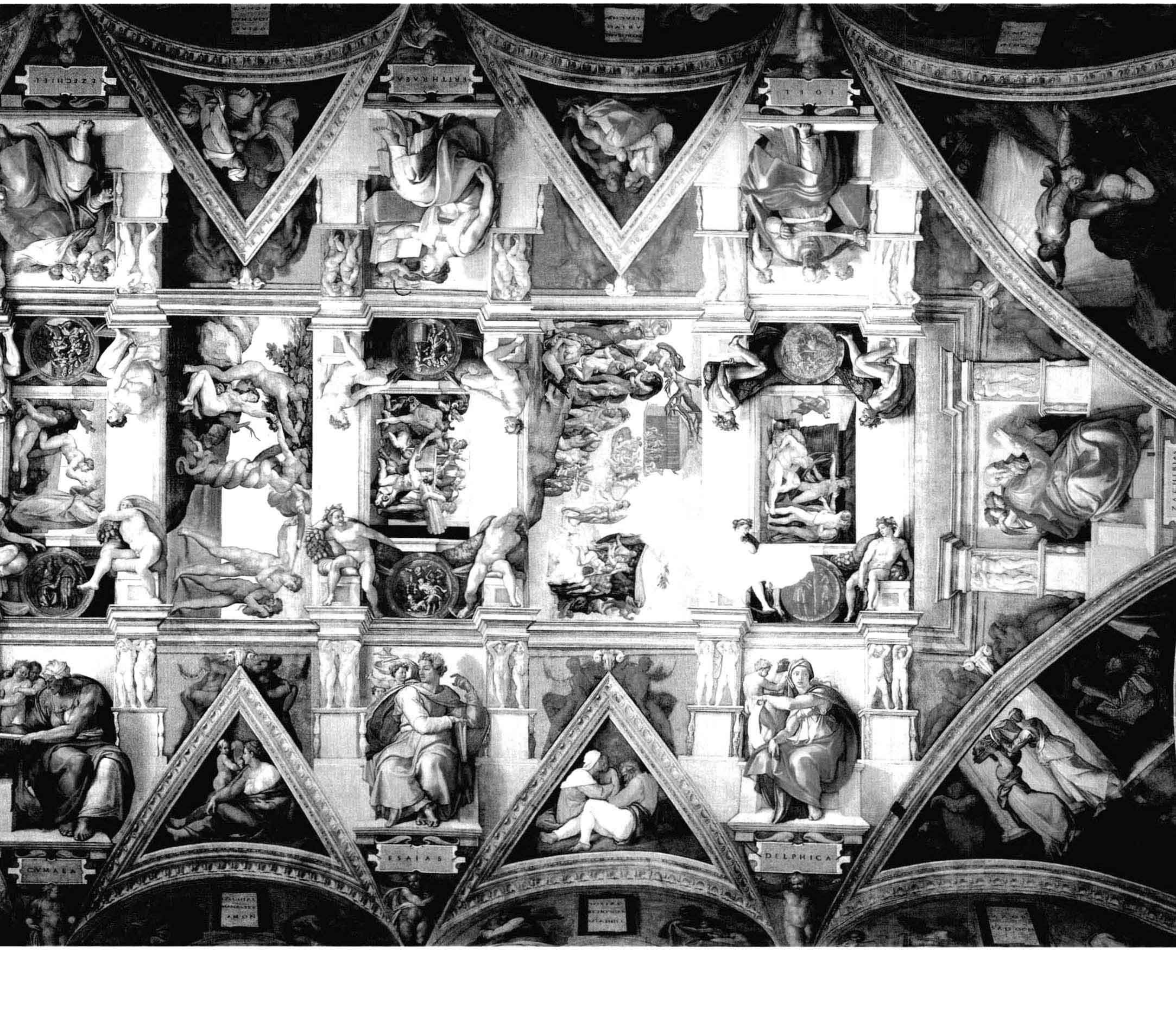


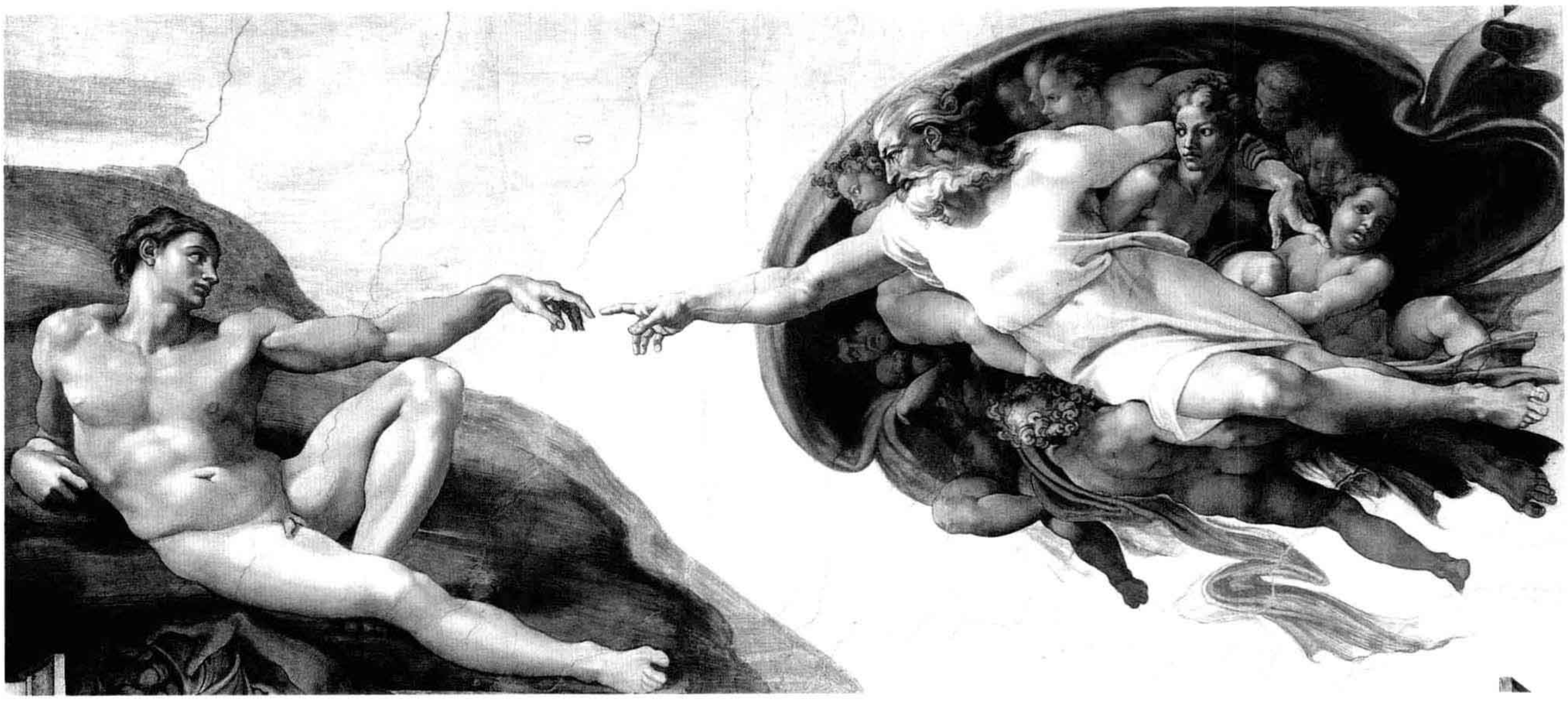
16.11 米开朗琪罗：天顶画，西斯廷礼拜堂。1508—1512年。湿壁画，13.2×38.4米。梵蒂冈，罗马

势力感到愤怒。当时的佛罗伦萨人认为大卫是他们这个虽小但骄傲的城市的合适象征，因为它前不久刚刚和“巨人”们进行了一场斗争，赶走了统治佛罗伦萨的梅迪奇家族，建立了共和国。他们把雕像摆放在新政府所在地前面的城市广场上（后来它被移入室内）。

完成《大卫》不久后，米开朗琪罗开始创作他最杰出也最著名的作品——罗马梵蒂冈西斯廷礼拜堂的天顶壁画（**16.10**）。他被教皇尤利乌斯二世（Julius II）召到罗马，教皇想要艺术家为他设计一个有大量雕塑的巨大陵墓。米开朗琪罗起劲地干起来，但一年后，尤利乌斯放弃了这个计划，却提出要让米开朗琪罗的绘画技能派上用场。米开朗琪罗对画画的厌恶在文献中有详细的记载，他抵制这一计划，但最终还是被迫屈服了。在接下来的四年里，他将在一个离地68英尺的脚手架上度过他大部分醒着的时间。

因一个名叫西克斯图斯（Sixtus）的古代教皇而得名的西斯廷礼拜堂有一个很高的拱顶天





16.12 米开朗琪罗:《创造亚当》,西斯廷礼拜堂细部。1511 年

花板,它长 128 英尺,宽 44 英尺。尤利乌斯要求米开朗琪罗把面积为 700 平方码的天花板全部画上宗教题材的装饰画。湿壁画是唯一可行的手段,但这种技术的难度相当大(见第七章)。颜料必须涂在新抹的灰泥上,而且得等到灰泥的湿度合适时才能涂;一次只能画一小片;必须直接作画,不允许改错。为了这项工程,艺术家不得不在一个狭小的空间里工作,颜料和灰泥不断地滴在他脸上。他的位置离工作面只有几英寸,但壁画必须能让站在近 70 英尺以下的地面上的观者看清并信服。

比身体限制更加难以想象的是在这么大的范围里构建一个连贯的构图所面临的挑战。米开朗琪罗用画笔把天花板组织成一个由正方形、长方形和三角形构成的建筑框架(**16.11**)。这些分画面描绘了创世、创造亚当和夏娃、人类的堕落等《旧约》故事以及其他《圣经》事件。天花板上的一些人物出自希腊、罗马神话,因为米开朗琪罗欲将更早的古典文化与他那个时代的基督教神学联系起来。

每一个分画面都是一个独立自足的整体,但艺术家在长方形画面之间空隙里画的裸体男青年像把它们得体地衔接起来。男青年的象征意义不明。一些历史学家提出,他们可能是天使。遍观整个作品,米开朗琪罗所画的人物都有其雕塑的那种丰盈和强健体魄。

《创造亚当》(*Creation of Adam*, **16.12**)是这组天顶画中最为人所熟知的一幅。此画取材于《圣经·创世记》,在画中,第一个男人亚当正斜倚在一块岩石上。他外表俊秀,却无精打采;生命之本——灵魂还未注入他体内。右方,上帝强有力的身躯裹在一块象征天国的斗篷里,正向亚当飞去。上帝的左臂拥着一个女人,她被认为是第一个女人夏娃,在故事里,此时的夏

相关作品



4.16 拉斐尔:《草地上的圣母》。

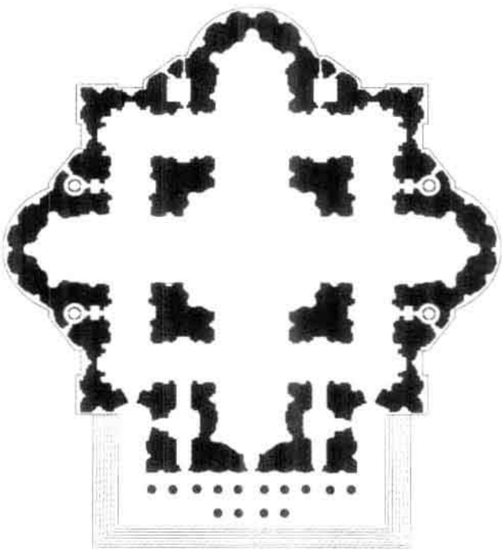


7.3 拉斐尔:《雅典学院》。

娃还只是上帝脑中的一个想法。他的左手食指指着一个孩子;这可能是婴儿基督,他将在很远的将来降临并救赎人世。构图的焦点是那两只伸向彼此的手。只要一眨眼的工夫,它们就将相碰,而漫长的人类历史也将开启。米开朗琪罗的创造力在这里表现得最为明显。他并没有给我们看最终的结局,而是展现了扣人心弦的潜在性。

这组天顶壁画立即获得了成功,米开朗琪罗继续受到教皇的宠爱,但是订件并不总能对他胃口。正如教皇尤利乌斯强烈要求这位雕塑家画画一样,尤利乌斯的继任者之一、教皇保罗三世(Paul III)鼓励雕塑家建房子。1546年,保罗任命米开朗琪罗为新的圣彼得教堂的官方建筑师。这座用于举行典礼的大教堂是罗马天主教会的“总部”;它将建在4世纪即基督教早期建成的老圣彼得教堂(见15.2)的原址上。米开朗琪罗开始着手这一项目时已是一个70多岁、体力不济的老人了,但他的创造力丝毫不减。

新教堂的施工之前就已开始了,根据的是1514年去世的建筑师布拉曼特(Bramante)的设计图。米开朗琪罗修改了布拉曼特的设计,把它复杂的琐碎细节聚合成一个大胆而协调的设计(**16.13、16.14**)。在这里,在一种将具有强烈的象征色彩的十字形与文艺复兴艺术家喜欢的几何形——正方形和圆形联系起来的新理念下,集中式与十字式融为了一



16.14 (上)圣彼得教堂平面图



16.13 (左)米开朗琪罗:圣彼得教堂,梵蒂冈。约1546—1564年(穹顶由贾科莫·德·波尔塔完成于1590年)



16.15 (右)拉斐尔:《教皇利奥十世与两位红衣主教》。约1518年。木板油画,153.4×114厘米。乌菲兹美术馆,佛罗伦萨

体。米开朗琪罗没能活着看到他的教堂完工。中央那个雄伟的穹顶是他去世后由另一位建筑师修改轮廓并完成的。17 世纪，中堂被加长，正立面也被改建。但这里的照片是从教堂后部拍摄的，照出来的正是米开朗琪罗当年对这座建筑的构想。有节奏地收放的轮廓和强有力的上升都统一在一个有机的整体之中，它是他健硕的裸体人像的建筑化。

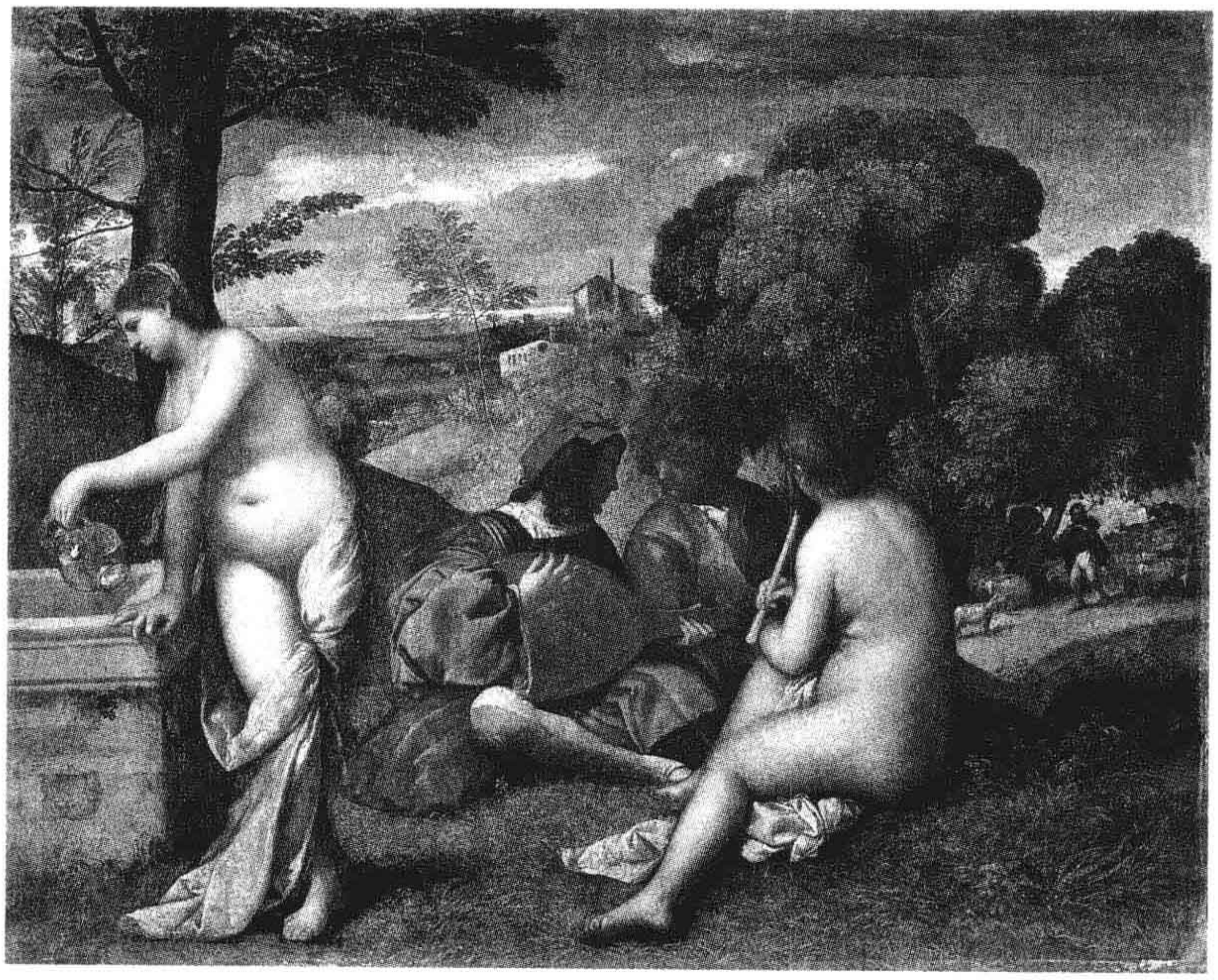
文艺复兴时期，艺术能量在罗马的集中达到了这样的程度：米开朗琪罗正在绘制西斯廷天顶画时，年龄比他稍小的竞争对手拉斐尔就在几步之外的教皇尤利乌斯二世私人图书馆里画他的湿壁画《雅典学院》（见 7.3）。1513 年，乔瓦尼·德·梅迪奇（Giovanni de' Medici）接替尤利乌斯担任教皇，而梅迪奇家族此时也在佛罗伦萨重新上台掌权。作为肖像画家的拉斐尔越来越抢手，乔瓦尼·德·梅迪奇，即如今的教皇列奥十世（Leo X），也从他那里订了一幅肖像画（**16.15**）。列奥十世是一个狂热的书籍和手抄本收藏家，他最终积聚起了一批上好的藏书。在拉斐尔的笔下，他端坐于他珍藏的一本彩饰手抄本前，左手拿着放大镜。他身旁站着被他提拔为红衣主教（职位仅次于教皇的教会官员）的两个侄子。画家不惜笔墨描绘的华服讲述着罗马教会的奢华生活，而基于细致观察的人物脸部则毫不谄媚地传达出推动列奥十世及



16.16 乔尔乔涅：《暴风雨》。约 1505 年。布上油画，81.9×73 厘米。艺术学院美术馆，威尼斯

其家族的那种权力和野心并存的氛围。

继罗马和佛罗伦萨之后的第三个艺术中心是威尼斯，乔瓦尼·贝利尼就是在这里工作、带学生的（见 16.7）。贝利尼最好的两个学生乔尔乔涅（Giorgione）和提香（Titian）进而成了文艺复兴盛期最伟大的维纳斯画家。



16.17　提香：《田园合奏》。1511 年。布上油画，110×130 厘米。卢浮宫，巴黎

乔尔乔涅的画作《暴风雨》（*The Tempest*，**16.16**）的象征意义不明。甚至连与艺术家同时代的人们似乎也不知道他画的是什么故事，或者说无法确定右边给孩子喂奶的裸体女人和左边的士兵（或牧人）是什么人。不论其主题有何含义，《暴风雨》依然凭借其构图方式对文艺复兴艺术作出了重要贡献。前几代的艺术家在组织画面时都是以人物为中心，风景只是一种背景。然而，乔尔乔涅却是先画风景，再把人物放进去。这种方法为随后几百年数量众多的风景画铺平了道路。

在《暴风雨》中，正如标题所暗示的，主角的确是正在逼近的暴风雨。城市上空已是电闪雷鸣，但前景里的两个人物却依然沐浴在阳光之中。比较一下这件作品与上一代大师贝利尼的《圣方济各在沙漠中》（见 16.7），老师对学生的影响显而易见。但乔尔乔涅没那么关心人的体验。他的首要兴趣似乎是田园风味的前景与以精确的透视画法来表现的城市之间的对比，以及两者是怎样被强大的自然作用拉到一起来的。暴风雨和茂盛的草木营造出一个被大自然而非人类主宰的世界，画作唤起了一种强烈的、令人信服的不安和期待情绪。

乔尔乔涅三十出头就去世了；所以我们永远也无法知道他还能实现什么样的奇迹。相反，提香的一生漫长而多产，与米开朗琪罗一样，他的经历让我们目睹了一个伟大艺术家从青年到壮年再到老年的整个人生轨迹。与许多其他威尼斯画家一样，提香吸收了乔尔乔涅的诗意风格的经验。事实上，提香的一幅名为《田园合奏》（*Fête Champêtre*，**16.17**）——又名《乡村音乐会》（*Pastoral Concert*）或《田园风光》（*Pastoral Scene*）——的早期作品直到最近还被认为是乔尔乔涅所作。与《暴风雨》一样，它也把人物放在一片勾人情思的景色之中。它是一首充满诗意的幻想曲，而非对某个真实事件或神话故事的描绘。

相关作品



2.33　提香：《圣母升天》。

16.18 （左）提香：《拉努乔·法尔内塞像》。1542 年。布上油画，90×73.7 厘米。国家美术馆，华盛顿

16.19 （右）提香：《受胎告知》。约 1560 年。布上油画，403×235 厘米。神圣救世主教堂，威尼斯





《田园合奏》是一个可回溯至古罗马作家维吉尔（Virgil）的悠久绘画传统的早期成果，维吉尔的诗集《牧歌》赞美了有教养的城市居民所欣赏的那种乡野之乐。画中的这群人显然来自背景里的那座城市。小伙子可能是诗人，没穿衣服的姑娘们则是他们的缪斯女神。衣着考究的贵族青年在宫廷乐器鲁特琴的伴奏下吟诵他的诗句。与之形成对比的是，一个淳朴的牧羊人正在远处吹着乡间土制的风笛。

相关作品



5.33 提香：《镜前维纳斯》。

提香成了当时最受追捧的肖像画家。学者、哲学家和朋友们，乃至教皇、皇帝和威尼斯君主都是他的模特，但在他所画的肖像画中，没有比这幅 12 岁男孩拉努乔·法尔内塞（Ranuccio Farnese）的画像（**16.18**）更动人的了。拉努乔·法尔内塞是教皇保罗三世的孙子，提香为他画像时，他正在附近的帕多瓦求学。此画充分表现了提香赋予其肖像作品的感同身受的洞察力。它也在某种程度上让我们看到了在一个有权有势的文艺复兴家族里成长意味着什么。拉努乔可爱的羞涩表情削弱了他的绸袍所试图传达的老成自信，而不久前授予他的军事、宗

教组织马耳他骑士团的剑和披风沉重地——也许太重了——压在他稚嫩的身躯上。他15岁时将被任命为红衣主教。

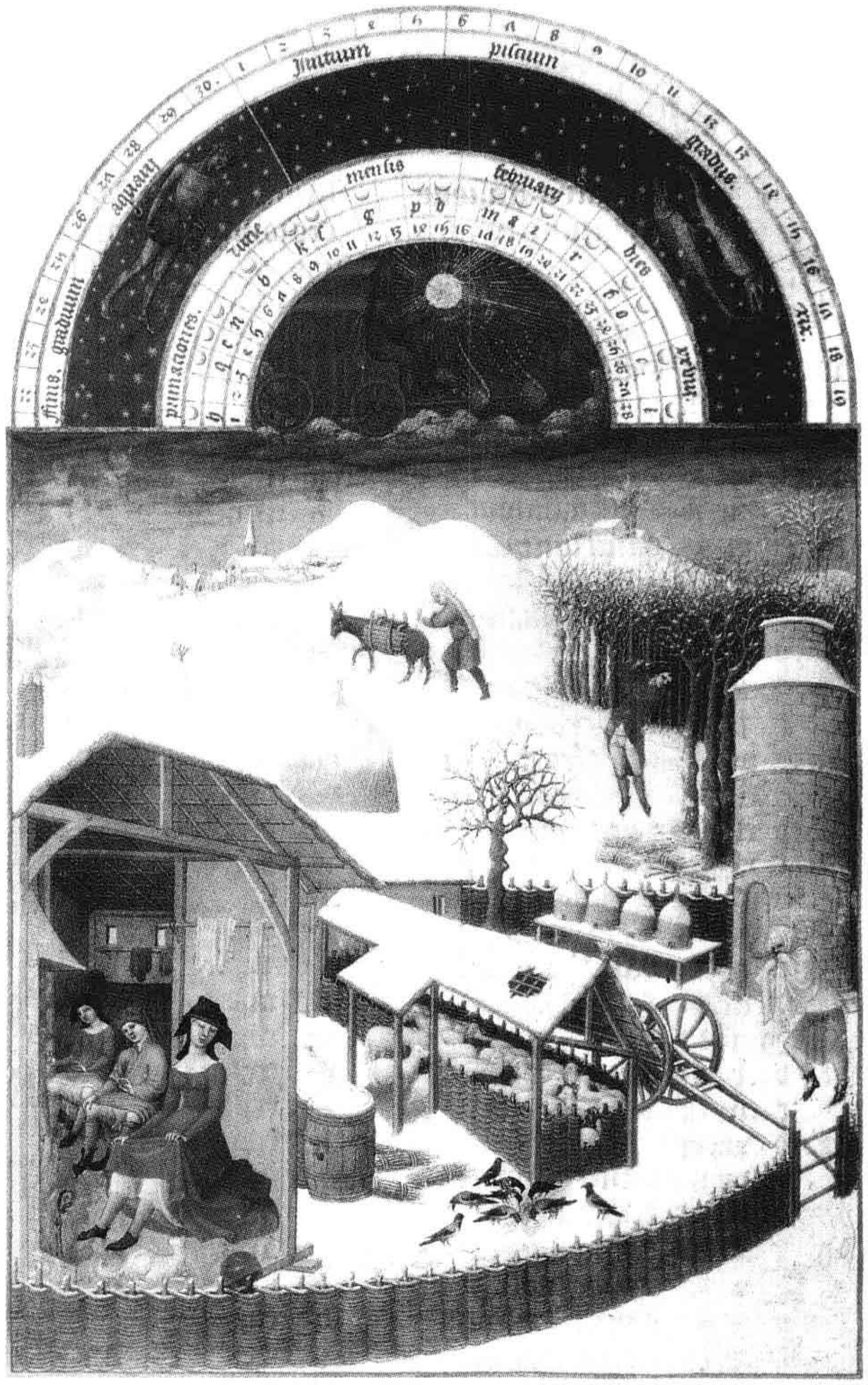
提香上了年纪之后，笔法变得更加流畅，色彩则更柔和、更有光泽。他的画近看似乎只是一堆杂乱无章的点点画画，但是，随着观者向后退去，无比绚丽的图像逐渐显露出来，这令时人惊奇不已。一个例子就是艺术家75岁时画的《受胎告知》（*The Annunciation*，**16.19**）。它描绘的是天使现身在马利亚面前，告诉她已被选中生育上帝之子那一瞬间。在提香对此事的想象里，马利亚停下祷告，从容地转过身来，掀起面纱，注视着来者。天使仿佛来得匆忙，他还在为自己带来的消息而激动得满面通红。马利亚没有发现，在她身后，空气被相当于爆炸的力量撕开了一个口子，从由无数小天使组成的金光里，圣灵之鸽正向下飞来。在这件作品中，提香创造了一幅与拜占庭的金色王国或中世纪的彩色玻璃一样充满狂想的天国美景。

北方文艺复兴

在西欧的北部国家——瑞典、德国、法国北部、尼德兰——里，文艺复兴的发生不像意大利那样突然而具有戏剧性，它的关注点也不尽相同。北方艺术家的生活环境里没有罗马遗迹，他们也没有意大利人那种与古希腊、罗马历史的缔造者们有关系的自我感觉。意大利文艺复兴因为有了一系列激动人心的发现而变成了一个精彩的故事，北方文艺复兴则没有这些，相反，其风格是从中世纪晚期逐渐演变而来的，在这个过程中，艺术家们越来越为可见世界多姿多彩的细节而着迷，他们记录这些细节的能力也越来越强。

我们可以在中世纪晚期最有名的作品之一——一本名为《最美时祷书》（*Les Très Riches Heures*）的彩饰祷告书中发现这种对细节的爱好。此书是15世纪初艺术家林堡兄弟三人为法国国王的弟弟贝里公爵制作的。

用于日课的《最美时祷书》中有一份月历，每个月的配图都描绘了一种典型的季节性农民或贵族活动。我们这里的插图表现的是二月那一页（**16.20**）。顶部的半月形里，太阳马车正在十二个月和黄道十二宫中间穿行。在下方，林堡兄弟描绘了他们心目中一年里最寒冷的一个月的底层生活。



16.20　林堡兄弟：二月，出自《最美时祷书》。1416年。彩饰，22.5×13.7厘米。孔戴博物馆，尚蒂伊

这幅日常生活画的焦点是一个小小的农舍，住在里面的人们围在火堆旁，把衣服向后拉，以便最大限度地享受到温暖。林堡兄弟作了一点艺术创新：他们省略了农舍的正墙，我们才能看见屋内的情形。在舒适的小屋外面，我们见到的可能是西方艺术中最早的雪景了。羊群聚在围栏里，一个农夫正穿过谷仓前的院子跑过来，他拉起斗篷捂住脸，不让呼出的热气流失。从这里，动势转向斜上方，延续到山坡上的砍柴者、赶驴上山者，终止于最顶端的教堂。

要体会其细节的丰富性，我们应该记住，这是一幅只有 9 英寸高的微型画。林堡兄弟的观察是如此敏锐，以至于在这么微小的范围里，我们也能理解每个人物的状态——砍柴人的吃力、奔跑者的寒意、屋里夫妇若无其事的姿势和蓝衣妇人的保守端庄。

林堡兄弟的手抄本标志着一种已有几百年历史的中世纪传统（见 15.12）的顶点。然而，要不了几十年，印刷机将被发明出来，手工抄书并配图的做法将逐渐消失。同时，越来越多的北方艺术家将开始用新型媒材——油彩在木板上作画。这种媒材的一位早期大师是法兰德斯图尔奈市（今天比利时境内）的知名艺术家罗伯特·康平（Robert Campin）。他的《梅罗德祭坛画》（*Mérode Altarpiece*，**16.21**）的主题是受胎告知，这跟我们在本章稍早的时候看到提香画的那个事件（见 16.19）相同。康平画这件作品是在 1426 年，这大概就是意大利人发现线性透视原理的时候。意大利人的方法要过 75 年才会传到北方。康平采用的是后退平行线的聚合不规则的直观透视，他对这种透视画法的运用并不统一，但得到的效果非常可爱，比方说，桌面向我们这边倾斜，以便我们能看到桌上放的每一样东西。

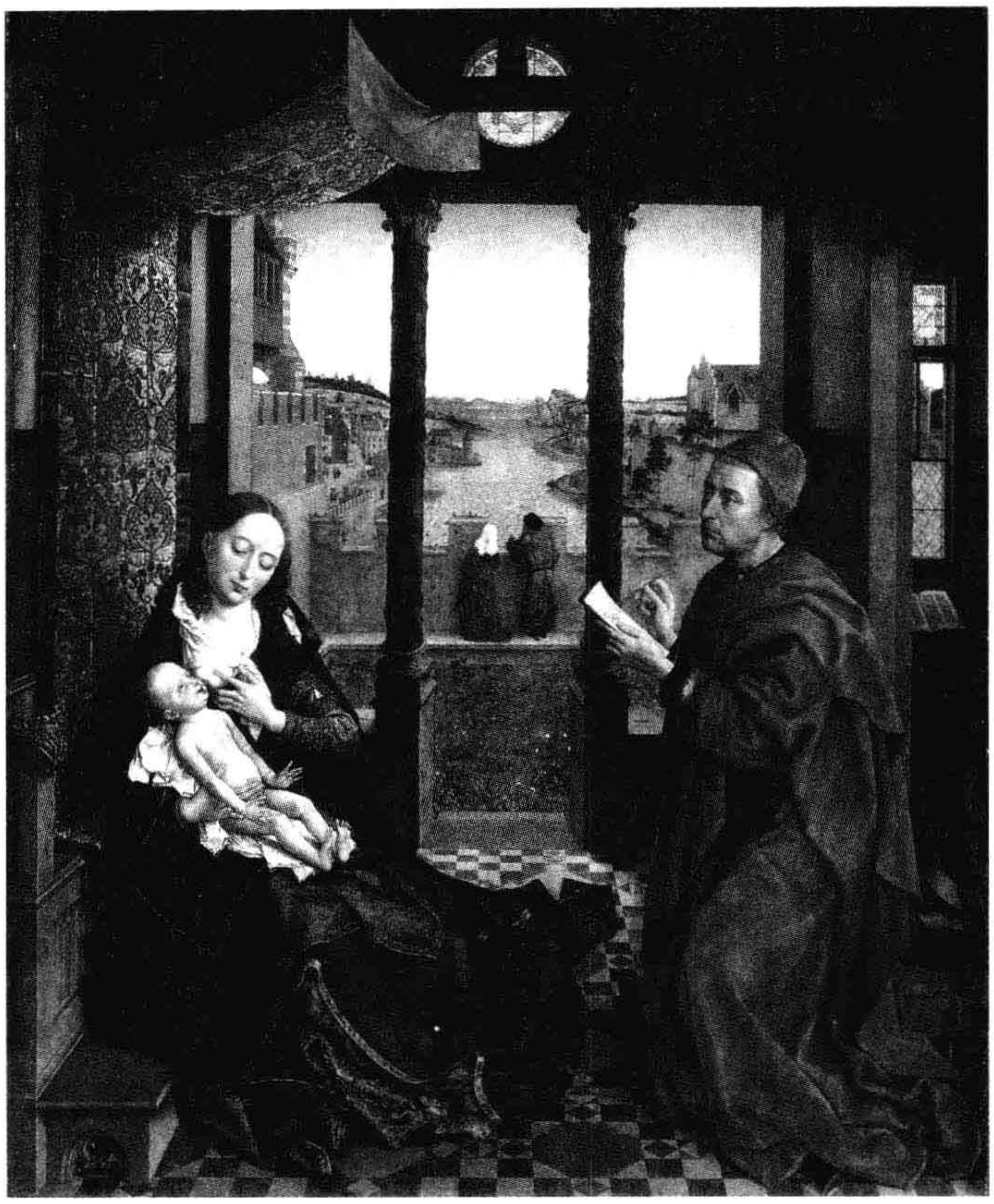
受胎告知发生的环境充满了象征物，其中大部分涉及马利亚的童贞，包括桌上的百合花、刚刚熄灭的蜡烛、白色亚麻布。在左上方的两扇圆窗之间，一个抬着十字架的小人儿正顺着一道淡淡的光线朝着马利亚的耳朵飞下来，这表示，婴儿耶稣即将经由上帝的意志而非人类的受精进入马利亚的子宫。祭坛画的右侧屏翼表现了将要成为马利亚丈夫的约瑟夫（Joseph）在他的木匠铺里干活的情景。根据传说，约瑟夫是在做一个捕鼠器，它象征着不久就



16.21 罗伯特·康平：《梅罗德祭坛画》。约 1426 年。板面油画，64×63.2 厘米（中）、64.5×27.3 厘米（每侧屏翼）。大都会艺术馆，纽约

将降生的耶稣"捕捉"魔鬼、除恶扬善的使命。在左侧屏翼，订制此画的供养人跪着见证了这神圣的一幕。

对此画细节的任何描述都不应遮蔽它真正的美。深红色长袍映衬下马利亚端雅的脸庞是全部文艺复兴艺术中最可爱的形象之一。天使发光的脸和金灿灿的翅膀放射出一种非尘世的光辉。这两个中心人物都穿着长袍，长袍垂地，形成层层叠叠的雕刻般的衣褶。《梅罗德祭坛画》只有大约2英尺高。刻画精准的细节、明净的色彩以及艺术家对光和影的巧妙布局结合在一起，赋予了它宝石般的品质。



16.22 罗希尔·凡·德·魏登：《圣路加为圣母画像》。约1435年。板面油彩、蛋彩，137.5×110.8厘米。蒙波士顿美术馆惠允

北方艺术家对装饰、表面以及物的专注当然来自他们的传统。北方有悠久的微型画、手抄本彩饰、彩色玻璃和挂毯传统——全都是有大量表面细节的装饰艺术。当意大利大师们为结构——正确的透视和基本的人体肌肉组织——而着迷时，北方的艺术家们正在完善自己表现对象准确外表的技能。在用颜料记录缎子或天鹅绒的纹理、金银的光泽、皮肤的质地——直到每一个毛孔、每一条皱纹——方面，他们无人能比。

从根本上说，北方绘画是关于看的艺术。一个贴切的例子是罗希尔·凡·德·魏登(Rogier van der Weyden)的《圣路加为圣母画像》(*St. Luke Drawing the Virgin*, **16.22**)。左边是给婴儿耶稣喂奶的圣母马利亚。右边，《圣经》四福音书之一的作者、艺术家的守护圣徒圣路加(St. Luke)正在用银尖笔画这对母子。这两个体形较大的人物置身于一座建筑之内，处在一种精确的平衡关系之中。从一个窗户望出去，我们可以看到房子后面的一片向纵深延伸的风景。典型的北方手法包括罗希尔对室内细节——木构件、瓷砖、华盖、窗框——投入的详细关注；衣服上极其丰富的衣纹；艳丽的色彩；造型细腻、富有人情味的脸部——说它们是肖像也不为过。画中洋溢着浓浓的温情。圣母子的对视饱含情意，正努力为他们画像的圣路加似乎快要被敬意和热爱淹没。画中的每一个人都看得入了

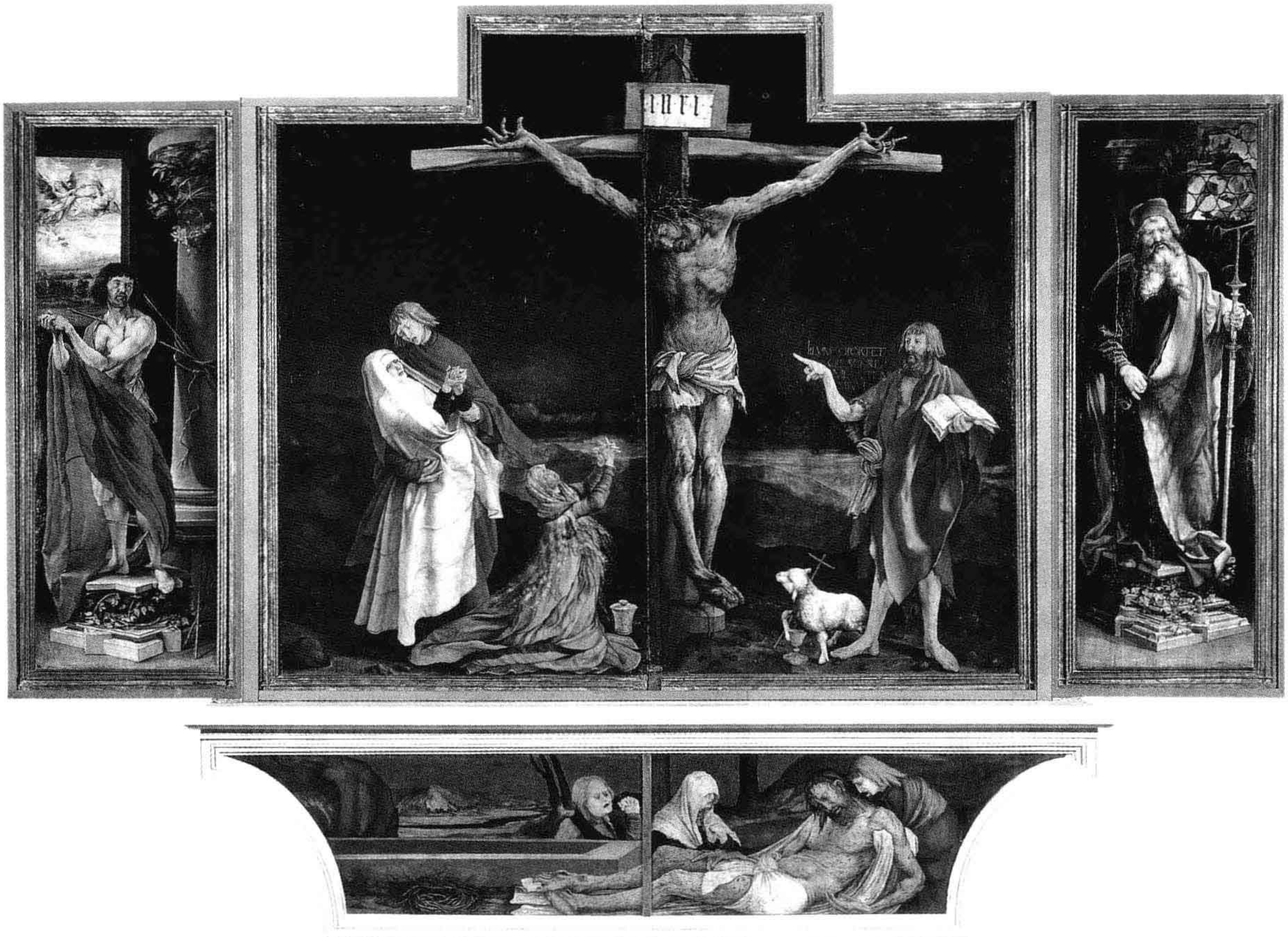
相关作品



2.29 扬·凡·爱克：《阿诺尔菲尼夫妇像》。



7.7 扬·凡·爱克：《戴红头巾的男人(自画像？)》。



16.23 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德：《伊森海姆祭坛画》(外部)。1515 年。画板，269.2×307.3 厘米。菩提树下博物馆，科尔玛

迷，包括远处那对眺望地平线的夫妇。

虽然罗希尔的画温文和婉，但北方文艺复兴时期的宗教艺术在情感表达上也有让人难受的一面——比意大利的宗教艺术刺目得多。北方艺术中充斥着大量非常恐怖的基督受难场面、血淋淋的圣徒殉难情景和为罪人发明的各种刑罚。意大利艺术家有时也会涉及这些主题，但他们从来不会如此痴迷于细节。

活跃于 16 世纪初的德国艺术家马蒂亚斯·格吕内瓦尔德(Matthias Grünewald)把基督受难作为其伟大杰作《伊森海姆祭坛画》(*Isenheim Altarpiece*, **16.23**)的核心来描画。这幅祭坛画最早是安放在一家专治皮肤病，包括梅毒的医院的礼拜堂里的，这样的环境有助于解释十字架上基督身体的可怕模样——麻麻点点，鲜血从无数的伤口流出，遭受着无法忍受的折磨。无疑，医院里的病人们会对基督的痛苦产生认同感，从而提升其信仰。

在格吕内瓦尔德演绎的基督受难场景里，人体的扭曲和撕裂诉说着不堪忍受之痛，但真正的痛苦是由手和脚表达出来的。基督的手指向外张开，企图抓住空气，却无力缓解疼痛。他的双脚向内弯曲，试图减轻被吊起的身体的重压，却徒劳无功。在十字架的左侧，圣约翰扶着晕倒的圣母马利亚，抹大拉的马利亚(Mary Magdalene)正在悲泣，她的痛苦折射出基督本

相关作品



3.25 希罗尼穆斯·博斯：《人间乐园》，中间部分。

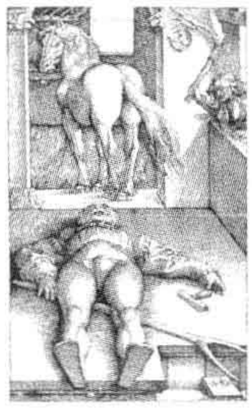
人的痛苦。右侧的施洗约翰给了人们唯一的一线希望。他冷静地指着垂死的救世主,其手势预示着基督的复活。格吕内瓦尔德对基督受难的阐释符合一种严酷的北方传统,在这种传统里,对极端的肉体痛苦的描绘是常事。

阿尔布雷希特·丢勒(见4.47)在融合意大利的观念和发现与北方人对严谨观察的热爱方面付出的努力比其他任何艺术家都更多。1494年,还是一个年轻艺术家的丢勒访问了意大利;1505年,他故地重游,这次住的时间更久。渐渐地,他也跟意大利人一样专注于透视、理想美和协调问题了。在丢勒看来,北方艺术过于依赖直觉,缺乏坚实的理论和技术基础。在生命将尽时,他撰写了两部重要著作并配上插图,作为他的艺术哲学的总结:《量度艺术教程》(*Treatise on Measurement*)和《人体比例四书》(*Four Books on Human Proportions*)。

德国画家汉斯·荷尔拜因(Hans Holbein)就是一个在丢勒开创的思想氛围中成长起来的艺术家。尽管不像丢勒那么睿智,但汉斯也认识到了努力解决丢勒所提出的问题的必要性。他精通透视画法,研究过意大利绘画。在它们的影响下,他的造型变得更柔和,构图变得更宏大。但他并没有丧失北方人在细节上的杰出天赋,他的代表作《使节》(*The Ambassadors*, **16.24**)清楚地说明了这一点。

荷尔拜因画《使节》的地点是英国,在那里,他的肖像画技艺为他赢得了国王亨利八世御用画师的职位。此画是画中居左之人、法国驻英大使让·德·丹特维拉(Jean de Dinteville)订制的。右边是他的朋友、同样出任使节的法国主教乔治·德·塞尔夫(Georges de Selve)。他们从一张桌子的两边看向我们,桌上堆满了象征四大人文主义学科——音乐、算术、几何和天文——的物品。进口的伊斯兰地毯表明了与广阔世界的交往,放在架子下层的地球仪提醒我们,文艺复兴也是欧洲的探险、发现时代。仔细看,还

相关作品



4.46 汉斯·巴尔东·格里恩:《马夫与女巫》。



8.3 阿尔布雷希特·丢勒:《启示录四骑士》。



16.24 小汉斯·荷尔拜因:《使节》。1533年。板面油画。207×209.6厘米。国家美术馆,伦敦



16.25 老彼得·勃鲁盖尔：《收割者》。1565年。板面油画，118.1×161.9厘米。大都会艺术馆，纽约

能发现搁在架子下层的鲁特琴有一根弦是断的，它前方的书翻到了写有马丁·路德(Martin Luther)的一首赞美诗的那一页。断弦象征着不和：由于马丁·路德最近对罗马教会的谴责所引发的难以解决的争端，欧洲不再和睦融洽了。路德发起的这场名为宗教改革的运动很快就将导致欧洲永久性地分裂成新教国家和天主教国家。作为中世纪突出特点的宗教统一将一去不复返。

这幅画最奇怪的地方是那个似乎飘浮在前景中的怪异的斜图形。丹特维拉的个人箴言是"须牢记，人必亡"。荷尔拜因用一个被拉得长长的，仿佛用橡皮泥制成的人头骨来肯定这句话。他画的头骨只有近看和斜看才能看清。死亡就是这样横亘在生命面前、出其不意地现身的。荷尔拜因的画赞美了尘世的辉煌和人类的成就，同时也提醒我们，死亡终将取得胜利。它是两个人的肖像，是一段友谊的肖像，是一个时代的肖像。

16世纪的新教改革对宗教图像的态度不一：从提防到公开反对。改革者们觉得，圣徒及其他人物的画像或雕像总是被认为本身就拥有神力。在他们看来，罗马教会鼓励了这些形同偶像崇拜的看法。新教教堂的墙上都是没有装饰的："天国是一个用耳听而非用眼看的国度。"马丁·路德说。[①]一个后果是，北方艺术家开始越来越多地在身边的日常世界里寻找题材，而他们探索的最有成效的主题之一是风景。

我们是以林堡兄弟创作的一本手抄本中画有一所以冬景为背景的农舍的一页（见16.20）开始这篇简短的北方文艺复兴概述的。16世纪的尼德兰画家老彼得·勃鲁盖尔(Pieter

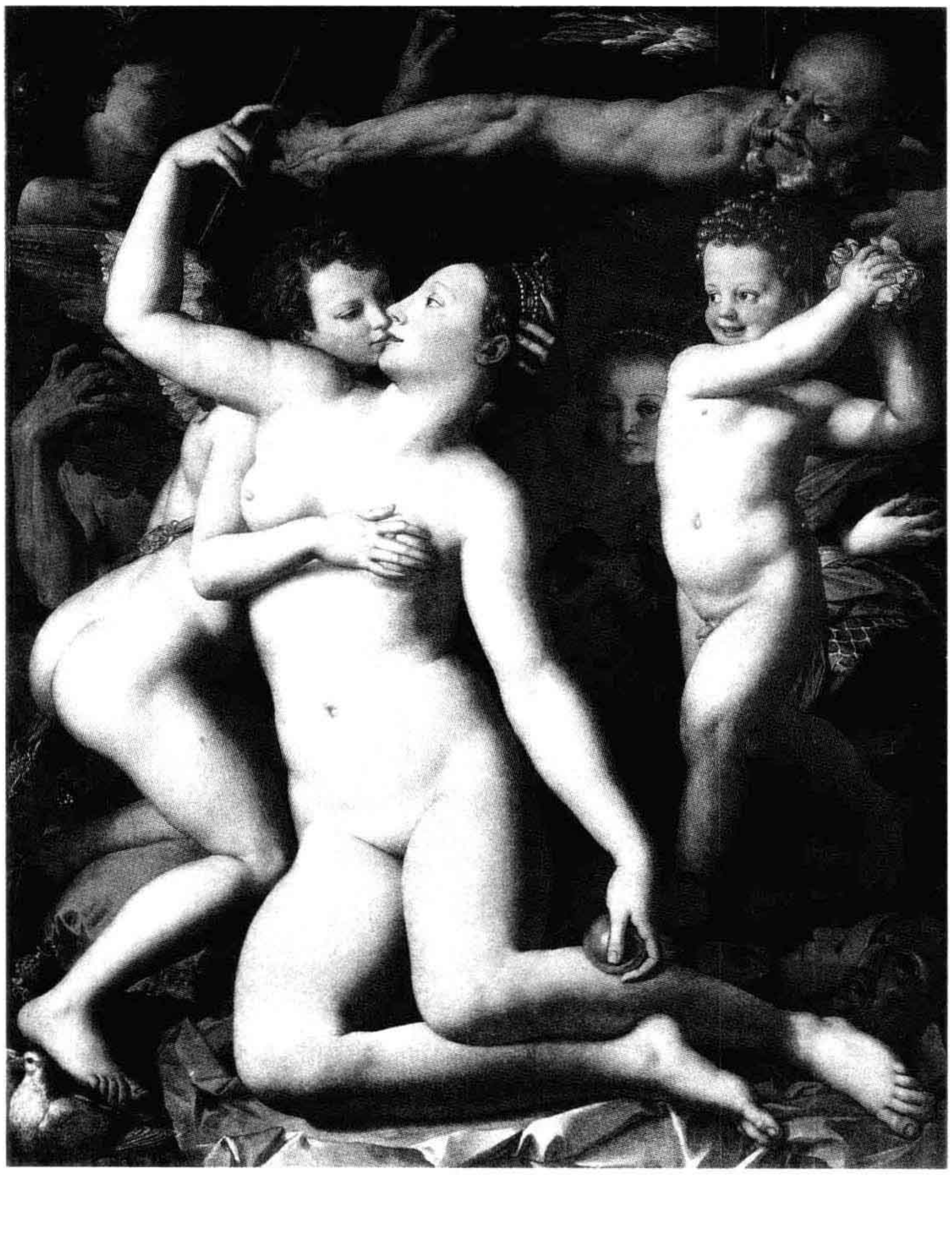
[①] Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (London and Chicago: The University of Chicago Press, 1994), p. 465.

Bruegel the Elder)的《收割者》(*The Harvesters*, **16.25**)将季节向前推进到夏末,也让我们看到了绘画在 150 年中的进展。与《最美时祷书》描绘二月的那一页相似,《收割者》也出自一套描绘全年各月景象的组画。在前景中,一群农人已停下手中的活儿,在一棵细长的树的树荫里吃午饭。无疑,他们一早就在地里忙活开了。这一小群人坐着、聊着、吃着。其中一人解开裤子,伸直身子,躺在地上打盹。中景处,还未收割的田地像金色的地毯一样铺展开来。一些人仍在工作,男人们用长柄大镰刀收割庄稼,女人们则弯腰将麦子扎成捆。再过去,一片辽阔的风景尽显眼前,这安宁、平和的景色一直延伸到目力所及之处。被林堡兄弟当作背景的风景在这里变成了最重要的主题,成为一个壮丽宏大的环境,人们在其中各就各位,他们的工作和生活节奏与四季和万物的节奏相契合。

意大利文艺复兴晚期

学者们一般以 1520 年拉斐尔的逝世作为意大利文艺复兴盛期的结束。下一代艺术家已在这个伟大时代的影响下成长起来, 而该时代最令人生畏的两位艺术家提香和米开朗琪罗身体依然硬朗。在这时出现的各种艺术潮流中,艺术史家们最感兴趣的是样式主义。

样式主义一词源自意大利语 maniera,意思是"风格"或"时髦"。它最初是用来表明,这些

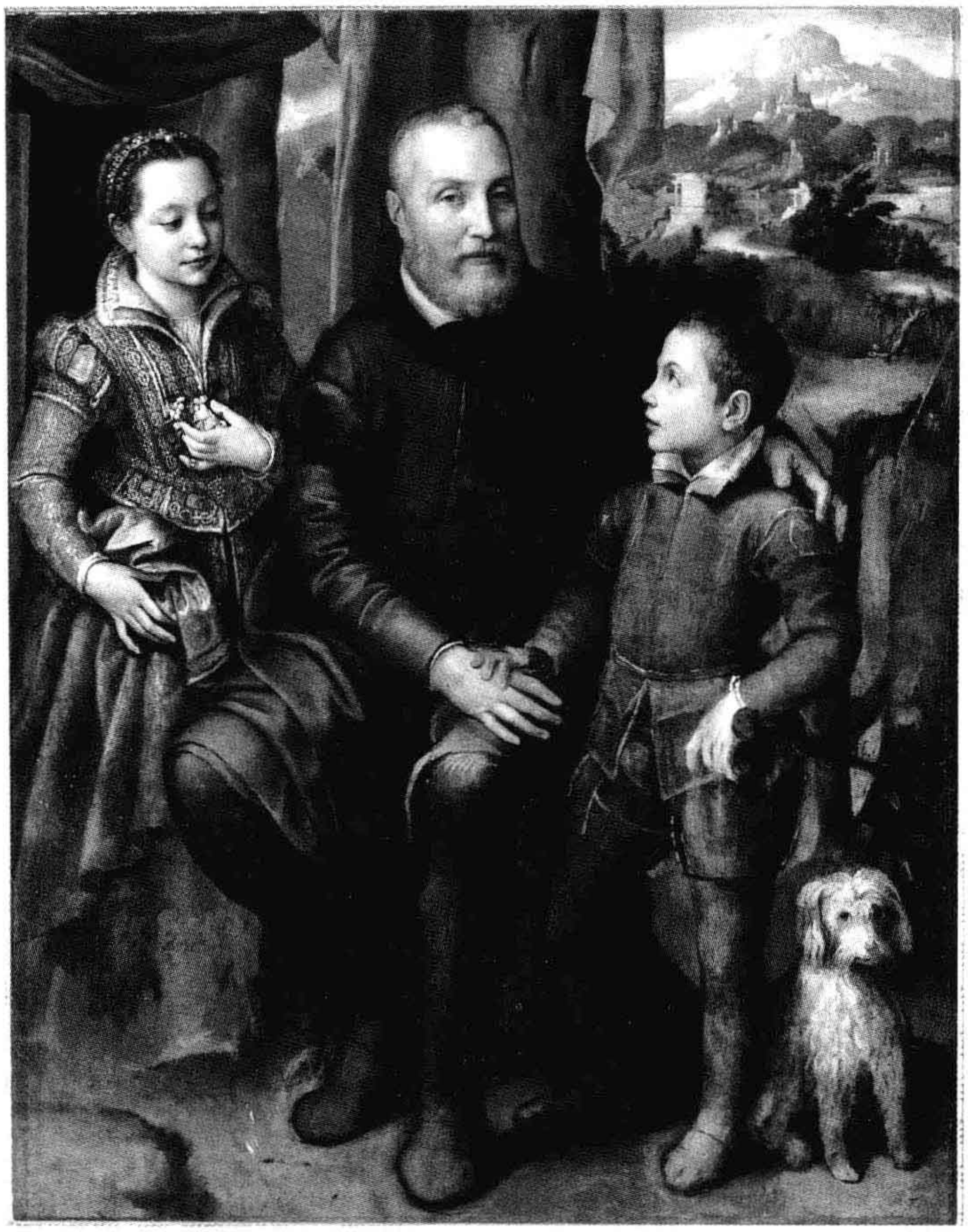


16.26 阿尼奥洛·布隆齐诺:《寓言("维纳斯、丘比特、愚蠢与时间")》。约 1545 年。木板油画,154.9×144.1 厘米。国家美术馆,伦敦

画家从事的是一种优雅、精致的艺术。后来的批评家们把样式主义描述成对文艺复兴盛期的秩序与和谐的一种堕落的反动。然而，今天的大多数学者都承认，样式主义实际上产生于文艺复兴盛期艺术家，特别是对下一代艺术家影响巨大的米开朗琪罗的作品所启发的可能性。

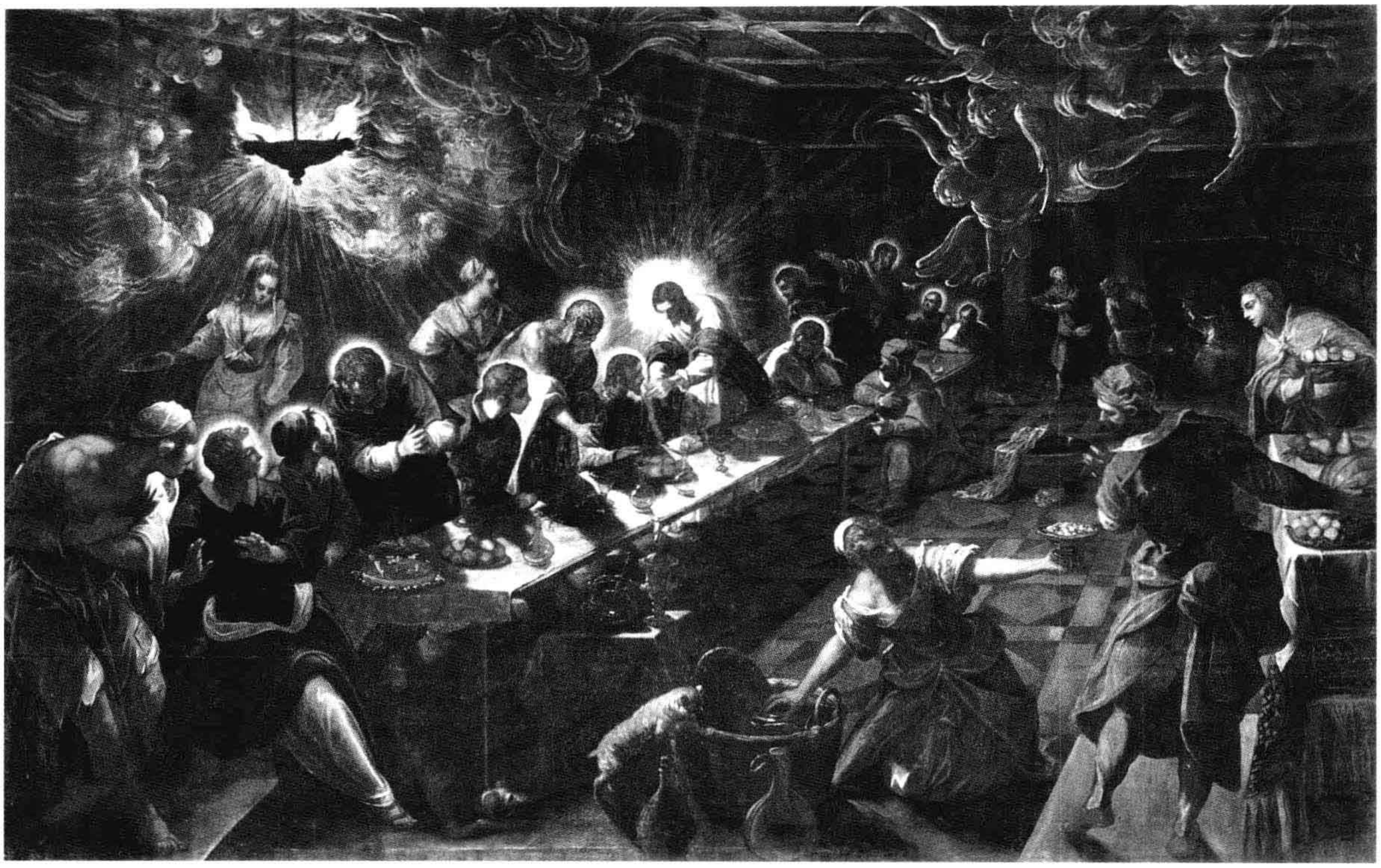
阿尼奥洛·布隆齐诺(Agnolo Bronzino)怪诞的《寓言》(*Allegory*, **16.26**)在一定程度上说明了样式主义迷人但令人不安的特征。在寓意画中，所有的人和物也都是观念或概念的象征，我们应该能够“破译”它们之间的关系，也许还能得出某个道德教训。但这幅画的寓意是如此含糊，以至于学者们现在仍在苦苦推想。这种对复杂或晦涩题材的喜爱是样式主义艺术家以及欣赏他们的画作的高修养观众的典型特点。同样典型的还有“被禁”的色情暗示。我们能认出前景里有维纳斯和丘比特。他们是母子，但他们之间的互动暗示了一种异样的关系，而且两人显然都摆出了一副勾人情欲的姿势。修长的人体和弯曲的S形姿势，以及毫无逻辑的绘画空间——浅浅的、被压缩的区域里挤入的人多得不合情理——都是样式主义的一部分。

布隆齐诺的画是样式主义艺术极度做作、夸张的一面的极端例子。但样式主义元素也可以在索福尼斯巴·安圭索拉(Sofonisba Anguissola)可爱的《阿米尔卡雷、米内尔娃和阿斯德鲁巴雷·安圭索拉像》(*Portrait of Amilcare, Minerva, and Asdrubale Anguissola*, **16.27**)这类不那么怪异的作品里见到。作为已知第一个在世时成名的女艺术家，安圭索拉1535年左右出生在克雷莫纳，是六女一男七个孩子中的老大。她受过良好的教育，也有过绘画方面的训练；大概到22岁时，她就已经吸引了米开朗琪罗的注意并得到了他的赞赏。



16.27 索福尼斯巴·安圭索拉：《阿米尔卡雷、米内尔娃和阿斯德鲁巴雷·安圭索拉像》。约1558年。布上油画，156.8×121.9厘米。尼沃州立美术馆，尼沃

阿米尔卡雷、米内尔娃和阿斯德鲁巴雷·安圭索拉——安圭索拉的父亲、妹妹和弟弟——的这幅画像是1557年左右创作的。在这里，索福尼斯巴·安圭索拉给文艺复兴肖像艺术带来了新意：家人互动、慈爱、温情的氛围。但是命运不允许她发展这份才能。为了事业，她来到了西班牙宫廷，得到了一个肖像画师和绘画教师的职位。事实上，可能正是她的离去导致她放弃了这幅肖像画的创作，所以它永远是一幅未完成的画。西班牙宫



16.28　丁托列托:《最后的晚餐》。1592—1594年。布上油画,360×569厘米。圣乔治·马乔雷教堂,威尼斯

廷偏爱一种生硬得多也刻板得多的风格,而安圭索拉跟所有的文艺复兴艺术家一样,必须取悦她的赞助人。

在北欧新教改革的吸引下,大批民众脱离了罗马天主教会。深受其害的罗马教会重整旗鼓,开始反击。天主教的反宗教改革运动开始于16世纪下半叶,一直持续到17世纪,其目标是保持住教会在南部国家中现有的实力,或许再收复部分北方失地。改革者们的思考延伸到了艺术领域,他们认识到,这是他们最强大的武器之一。他们坚决主张,一切宗教主题的艺术作品都要严格遵守教会的教义,艺术家的作品设计必须清楚地反映这些教义。他们也明白并鼓励艺术触动情感、吸引信众心灵和才智的能力。

威尼斯画家丁托列托(Tintoretto)的《最后的晚餐》(*The Last Supper*, **16.28**)是反宗教改革运动所鼓励的那种艺术的一个优秀例证。作为提香之后一代人中最伟大的画家,丁托列托的风格是从提香晚期作品的精湛笔法和富于表现力的明暗效果(见16.19)发展而来的。丁托列托选择了神学上具有决定性的一刻来表现:最后的晚餐上,基督掰开面包、分给门徒们吃——基督教圣餐礼的基础。明显倾斜的桌子将我们的视线带进画里,投向站在画布正中央近旁的基督。他的位

相关作品



5.22　埃尔·格列柯:《耶稣复活》。

置又远又有偏离中心的危险，不过这一点由他头上放出的光得到了弥补。感觉到这一时刻的重要性的门徒们头上发出的圣光较弱。只有快要背叛基督的犹大没有发出这种通达之光。他坐得离耶稣很近，但却是独自一人坐在桌子的另一面，这个象征性的安排虽然易被识破，却能给人深刻的印象。来自天国的见证者们从上方涌入画面，激动地盘旋着。虽然忙于工作的仆人们看不见他们，但我们看得见。我们确信，一个奇迹正在发生。

比较一下丁托列托的《最后的晚餐》和文艺复兴盛期时达·芬奇创作的那幅湿壁画（见4.45），我们可以发现，曾经的内敛、隐晦和理性在这里已变成了张扬、夸张和情感至上。丁托列托让我们对下一个时代的艺术有了充分的心理准备，因为他的《最后的晚餐》中的关键元素——表现力很强的用光、戏剧性和对情感表达的高度追求，甚至是对角线构图——将在不久之后的巴洛克时期一种被全欧洲采用的风格中起到突出的作用。

第 17 章

17 世纪和 18 世纪

THE 17TH AND 18TH CENTURIES

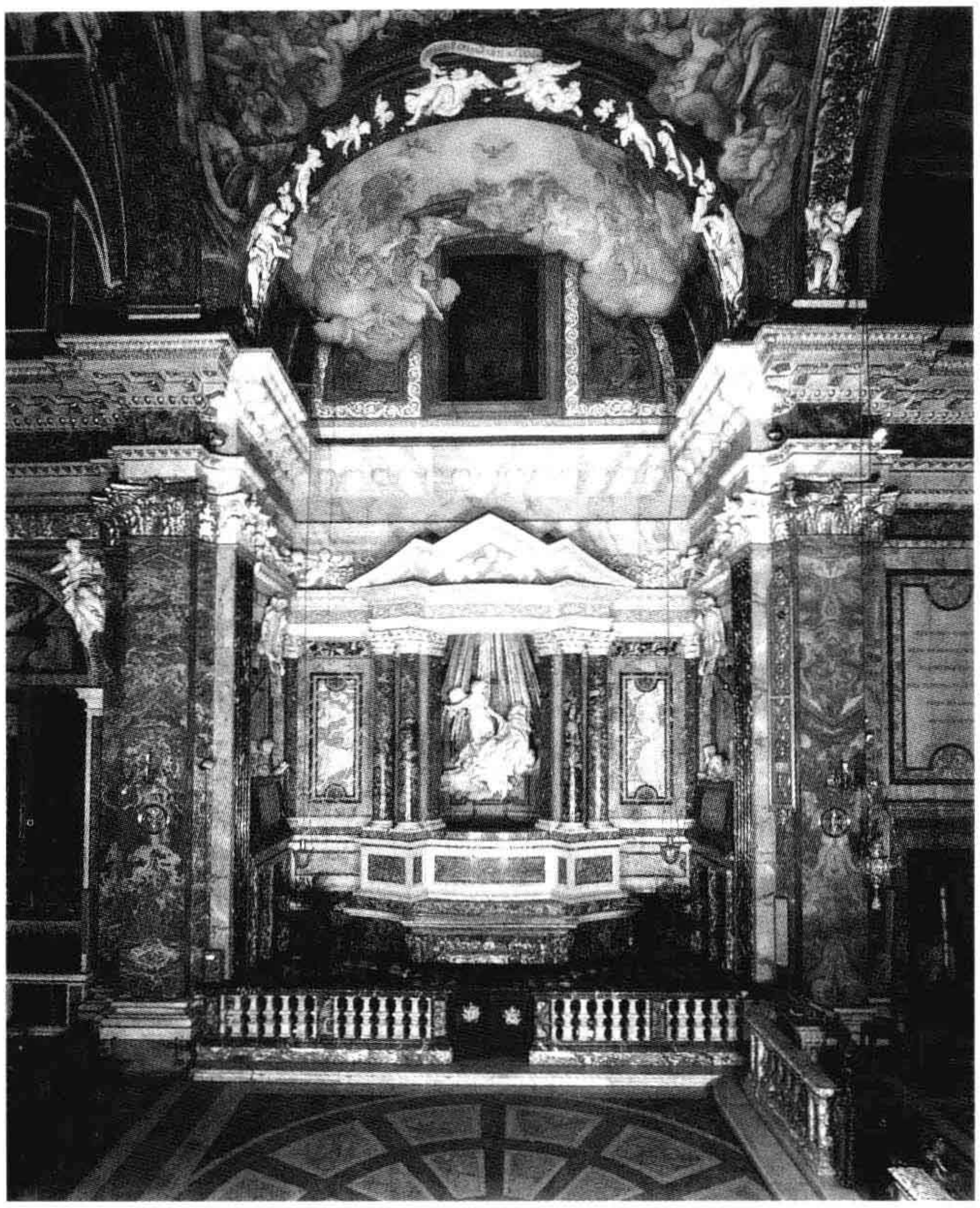
在欧洲,从 17 到 18 世纪这段时间常被称作“国王时代”。在此期间,一些历史上最强大的统治者占据着各国的王位:普鲁士的腓特烈大帝(Frederick the Great)、奥地利的玛丽亚·特蕾西亚(Maria Theresa)、俄国的彼得大帝(Peter the Great)和叶卡捷琳娜大帝(Catherine the Great),以及著名的法国路易王朝,而这些只是其中的一小部分。这些君王实行的实际上是独裁统治,他们的影响在当时的政治、社会和文化事务中具有支配性的地位。

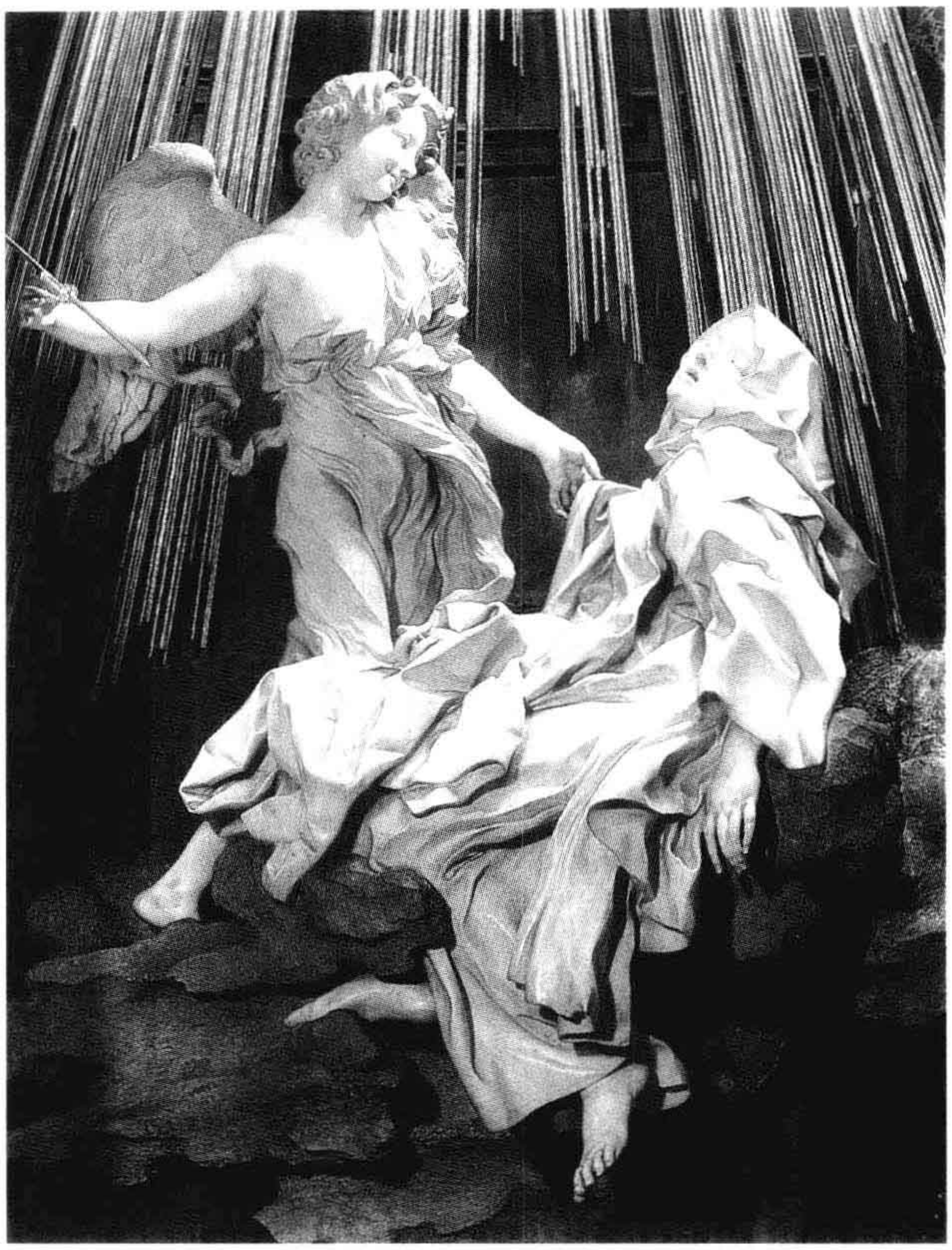
这个时期也可以叫做“殖民地开拓时代”。到了 17 世纪初,荷兰、英国和法国已经在北美建立了永久定居点(西班牙和葡萄牙则先于他们宣示了对中美和南美的所有权)。第一个成功的英国殖民地在弗吉尼亚的詹姆斯敦,一群由约翰·史密斯(John Smith)带领的殖民者于 1607 年到达那里。13 年后,勇气十足的小船“五月花号”在今天的马萨诸塞着陆。殖民者们忍受着千辛万苦,艰难地捱过了他们在新大陆的早期岁月。在詹姆斯敦,殖民者们经历了一个仍被今天的人们称作“饥饿年代”的时期。讽刺的是,北美的“饥饿年代”与一种华丽到已变成奢侈的同义语的欧洲风格恰好同时出现,这种风格就是巴洛克。

巴洛克时期

巴洛克艺术与文艺复兴艺术的区别体现在几个重要方面。文艺复兴艺术强调理性的平静,巴洛克艺术则充满激情、活力和动感。巴洛克艺术中的色彩比文艺复兴艺术更浓重,颜色和光影的对比更强烈。在建筑和雕塑上,文艺复兴追求的是古典的朴素,而巴洛克喜欢尽可能华丽繁复的装饰。巴洛克艺术被认为生气勃勃,有时甚至是戏剧性的。这种戏剧性可由巴洛克最重要的演绎者、艺术家詹洛伦佐·贝尼尼(Gianlorenzo Bernini)的作品清晰地反映出来。

贝尼尼在任何时代都称得上是一个极富魅力的人物,但如果说有一个艺术家和一种风格彼此完美契合的话,那就是贝尼尼和巴洛克。他画画、写剧本、作曲,他做这些主要是为了自己高兴。但在建筑和雕塑上,他的才能达到了天才的级别。贝尼尼的才华充分地展现在罗马胜利圣母教堂的科尔纳罗礼拜堂(**17.1**)中。在这个作为红衣主教费代里戈·科尔纳罗(Federigo Cornaro)灵堂的小凹室里,贝尼尼把建筑、绘画、雕塑和布光融合成一个精彩卓绝的





17.1 （左）詹洛伦佐·贝尼尼：科尔纳罗礼拜堂，胜利圣母教堂，罗马。1642—1652 年

17.2 （右）詹洛伦佐·贝尼尼：《狂喜的圣特雷莎》，出自科尔纳罗礼拜堂。1645—1652 年。大理石和青铜镀金，真人大小

整体。天花板上画着一幅天使飞翔、云浪翻滚的天国图。礼拜堂两侧安放着捐钱造此堂的科尔纳罗家人的雕像，他们一边热烈地交谈，一边观看眼前发生的事，仿佛身处歌剧院包厢。整个礼拜堂被从一个黄色玻璃窗射入的阳光照得通亮。

礼拜堂中最引人注目的是贝尼尼创作的雕刻群像《狂喜的圣特雷莎》(*St. Teresa in Ecstasy*, **17.2**)。特雷莎(Teresa)是西班牙的一个神秘主义者，她创立了一个纪律森严的修女教团，是反宗教改革运动的重要人物之一。她声称，许多年来，她经常陷入一种宗教上的恍惚状态，在这种状态中，她能看见天堂和地狱的景象，还有天使前来探望。贝尼尼描绘的正是处于这样一次幻象的痛苦之中的特雷莎。特雷莎曾写道：

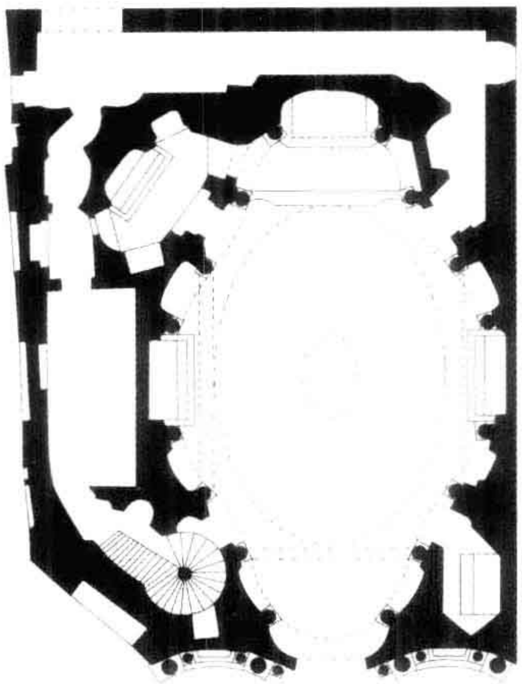
> 在我身旁，在我左手边，出现了一个幻化成人形的天使，他的样子非常少见……他个子不高，身材矮小，但非常美丽；他的脸上发着红光，说明他可能是最高等级的天使之一，因为这种天使似乎周身是火……我看到，他手里有一根粗大的金矛，它的铁尖上好像有一点火星。他将这矛在我心房上连插几次，最后刺入我体内。当他把它拔出来时，我觉得我体内的一切也随之抽离，浑身充盈着对上帝无尽的爱。剧痛使我呻吟了几声，但这极度的痛苦带来的甜蜜强烈得让人无论如何也不希望它停止……这不是肉体的痛，而是精神之痛，虽然肉体也参与其中——甚至有相当大的比重。

正如贝尼尼把礼拜堂变成了一个有雕像当观众的舞台一样。他为圣特雷莎的故事设置的场景也像一个舞台。我们可以想象一下：大幕刚刚拉开，露出了心醉神迷的特雷莎，她正准备接受天使之矛的又一刺。她往后倒去，却被一团云托起，凌乱不堪的衣服泄露了她极度激动的情绪。持矛的天使脸上流露出充满温柔和爱的表情；换到别的背景下，他可能会被误认为是丘比特。魔术手法大师贝尼尼用铁条将厚重的大理石块固定在墙里，所以整个场景就像是飘浮在空中一样。镀了金的青铜棒表示的是天堂的光线，但它们本身是由上方的一个隐蔽窗户照亮的：这个小小的布景有自己的照明设备。翻卷飞扬的衣服上雕刻得很深的衣褶使明暗产生了陡变的反差，把立体的形状消解成火焰般的摇曳闪烁。站在礼拜堂前，我们的感受也富有戏剧性，因为我们既可以欣赏这迷狂的一幕，也可以观察这迷狂景象的其他观众；我们既被表演吸引，同时也意识到它是一场表演。

巴洛克时期罗马的重要规划之一是完成由米开朗琪罗设计的圣彼得教堂（见 16.13、16.14）。17 世纪初，一个名为卡洛·马代尔诺（Carlo Maderno）的建筑师拉长了中堂，又建了一个新的正立面。马代尔诺去世后，贝尼尼接手了内部重新装修的工作，并设计了一道壮观的柱廊，把教堂前方巨大的广场围起来。有趣的是，比起他的雕塑，贝尼尼的建筑更为保守。要充分体会意大利巴洛克建筑的创新和大胆，我们应该把目光转向他的主要对手、卡洛·马代尔诺的外甥弗朗切斯科·博罗米尼（Francesco Borromini）。

与文艺复兴时期的建筑师一样，博罗米尼的设计符合逻辑，以便每一个细节都能反映某种指导思想。但他并不以正方形和圆形作为作品的基础，而是偏爱更精巧、更有活力的形式，比如椭圆形。博罗米尼最有影响的建筑作品是一座名为四喷泉圣卡洛教堂的小教堂。先设计的被穹顶覆盖的内部是一个因为逐渐内凹而变得有点像十字形的椭圆形（**17.3**）。这使墙变成了凹凸相间的曲面，从而产生了一种平缓起伏的动感和一个有机的、近乎律动的空间。这座教堂迅速走红，索取平面图的请求从欧洲天主教各国大量涌来。

设计于 25 年后、完工于博罗米尼去世之后的正立面（**17.4**）把这种逻辑性贯彻到了教堂外部。交替出现的凹凸元素依旧占据着统治地位，它们的弯曲部分都是椭圆形的一段。面与面的交错复杂难解。比方说，请注意正立面的中部，它在底



17.3（上）四喷泉圣卡洛教堂平面图

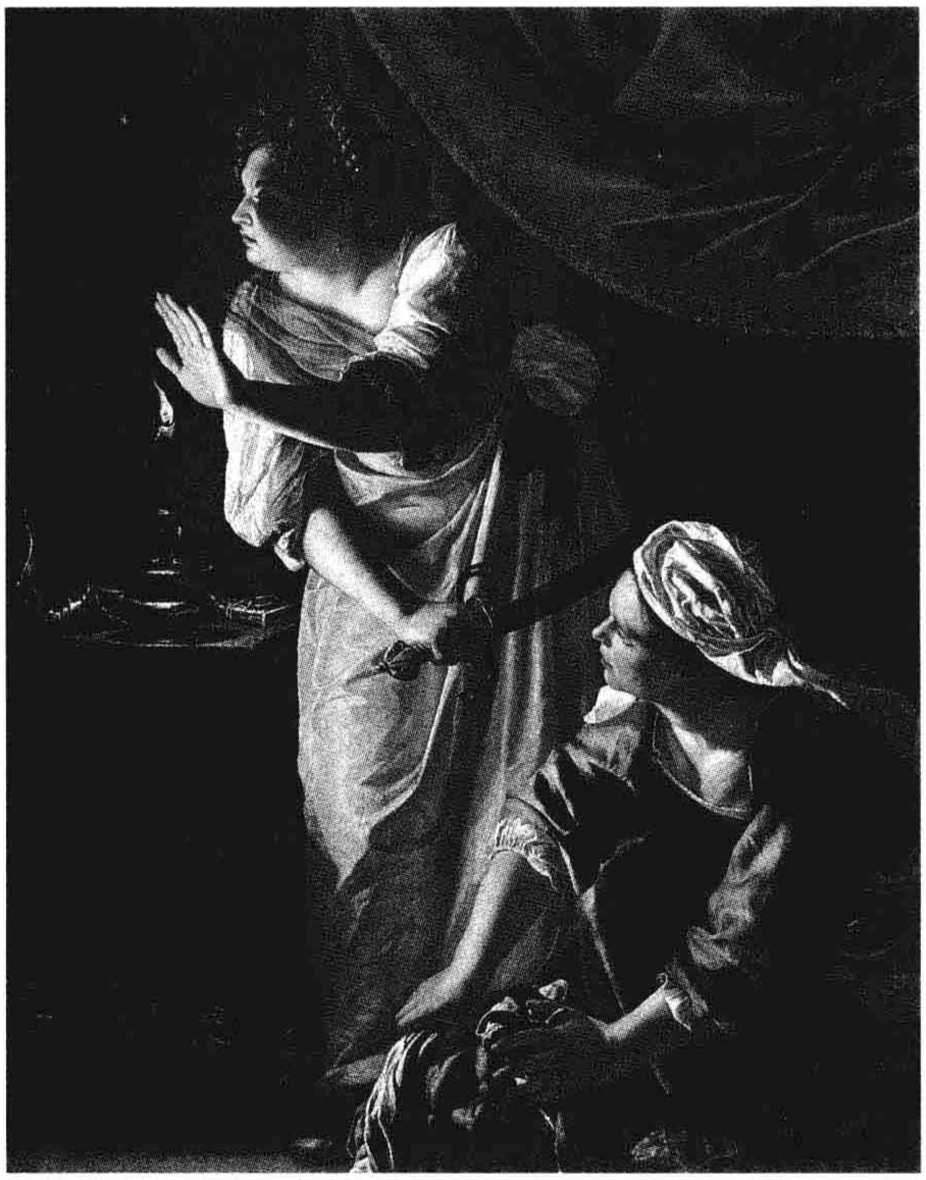
17.4（下）弗朗切斯科·博罗米尼：四喷泉圣卡洛教堂正立面，罗马。1665—1667 年



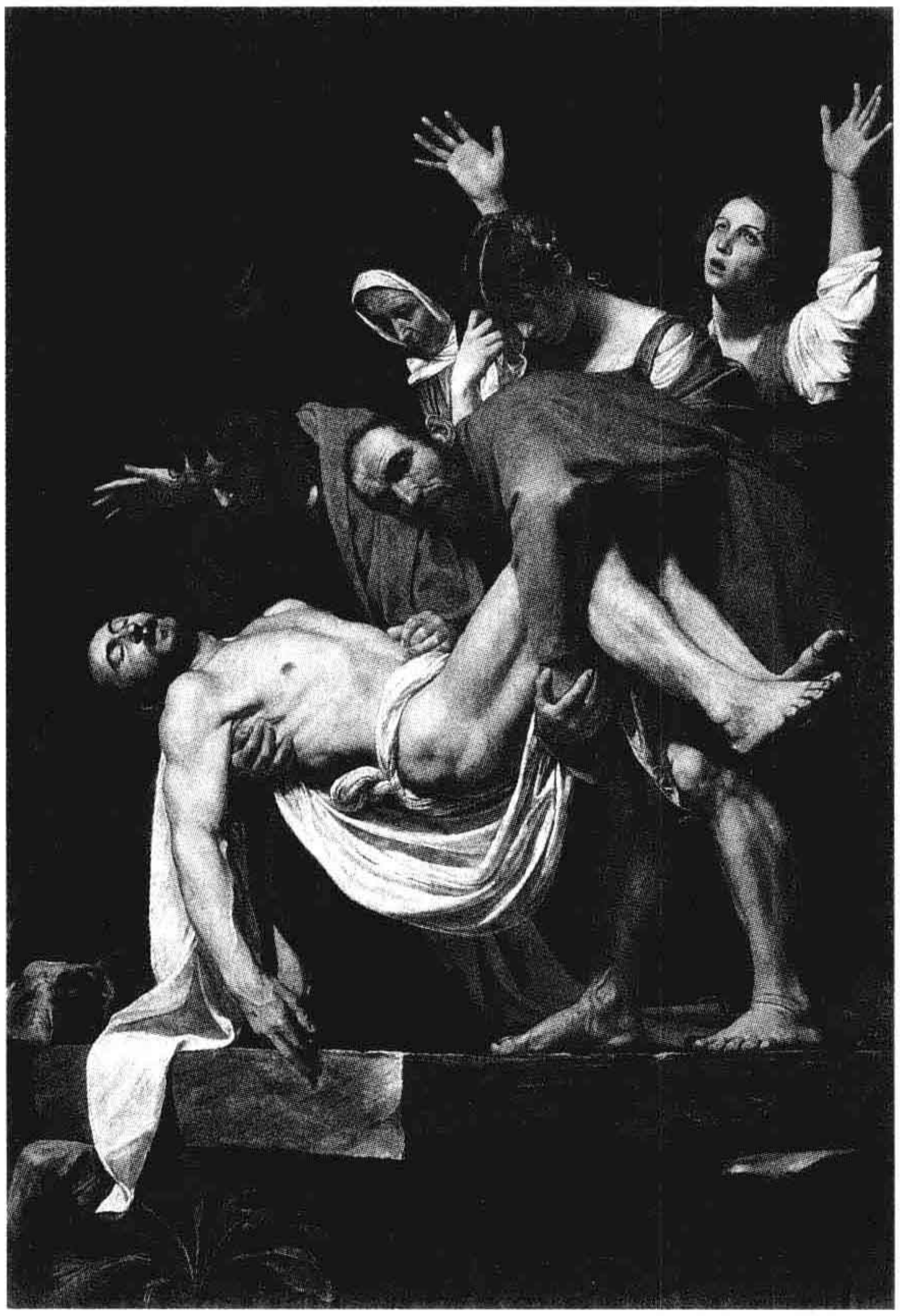
层时是向外凸的，但到了上面一层，它却转为内凹，作为外凸元素的背景。最高潮是一个加有外框的椭圆形，它由两名似乎悬浮在教堂前的天使高高举起。正立面向前突入观者空间，以及中心部分趣味的逐渐增强和总体的可塑感——建筑几乎可以像黏土那样进行塑形和雕刻——这些都是巴洛克建筑的典型特征。

与建筑和雕塑不同的是，绘画完全无法使它里面的形象突入观者的空间，然而，巴洛克艺术家学会了通过给人物打强光、让背景退入阴影来达到类似的效果。在《犹滴和女仆与荷罗孚尼的头颅》(*Judith and Maidservant with the Head of Holofernes*，**17.5**)中，阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基(Artemisia Gentileschi)有效地运用了这一技巧。艺术家的创作取材于《圣经》中犹滴(Judith)的故事。根据经文，虔诚而美貌的以色列寡妇自告奋勇要从亚述将军荷罗孚尼(Holofernes)率领的侵略军手中救出她的同胞。犹滴引诱这位将军，并接受了他的邀请前去赴宴。等到他喝得不省人事时，她沉着地割下他的头，装进袋子，逃之夭夭。

真蒂莱斯基还画了其他画来描绘斩首的过程。在这幅画中，她集中表现了这次血腥行动完成后的那一刻。她为犹滴设计的姿势反映了犹滴的紧张心理：一根孤零零的蜡烛发出的忽明忽暗的光照在她身上，她的一只手仍然攥着那把带血的剑，另一只手则做出安静的手势。这些巴洛克式手法增强了危险的感觉和黑夜行事的紧迫气氛。



17.5 (左)阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基：《犹滴和女仆与荷罗孚尼的头颅》。约 1625 年。布上油画，184.2×141.6 厘米。底特律艺术学院



17.6 (右)卡拉瓦乔：《安葬基督》。1604 年。布上油画，297.5×202.6 厘米。梵蒂冈博物馆，绘画展览馆，罗马

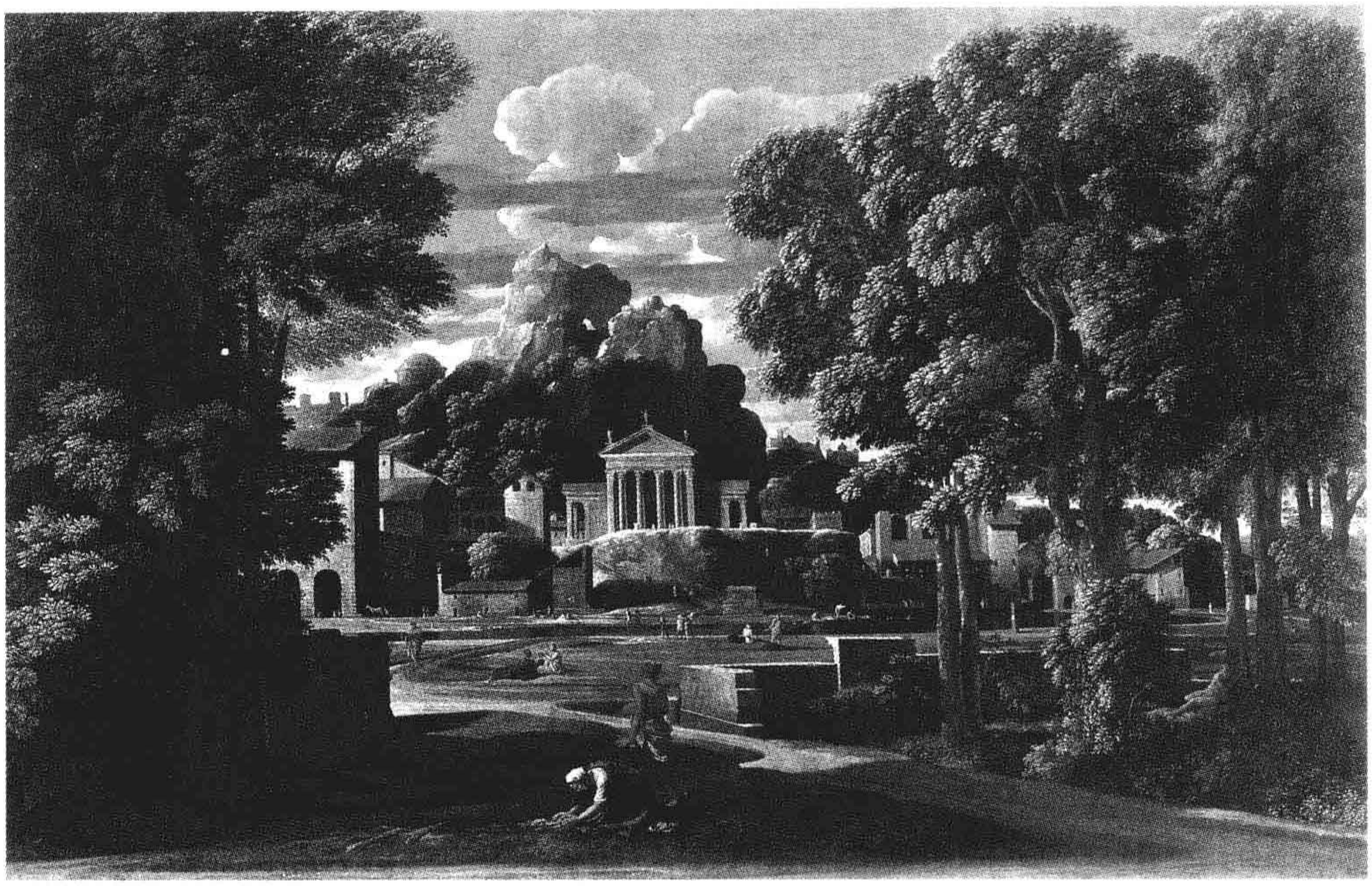
真蒂莱斯基对光影的戏剧性处理方式是一位名叫卡拉瓦乔的画家的一项影响深远的发明。他的巨制《安葬基督》（*Entombment of Christ*，**17.6**）是那种启发了真蒂莱斯基及其他许多艺术家的画法的一个例子。《安葬基督》描绘了被钉死的基督被放下十字架、移入一个空墓的情景。抬尸体的是基督的两个追随者——他的门徒圣约翰和犹太首领尼哥底母（Nicodemus），基督曾和尼哥底母谈到，人必须"重生一次"才能进天堂。这群人里还包括三位马利亚——左边的基督之母马利亚、中间的抹大拉的马利亚和右边的革罗罢之妻马利亚（Mary Cleophas）——她们绝望地在一旁看着。卡拉瓦乔是沿着一条陡斜的线来组织构图的，它以右上方举起的手为起点，向下穿过人群，终止于基督的脸。光源似乎位于画的左上边缘之外的某处。光以不同的方式照在参与者们身上，但每一种方式都加强了戏剧感。比方说，抹大拉的马利亚的脸几乎完全处在阴影之中，但一道明亮的光照亮了她的肩膀，使之与垂下的头形成对比。光还照在圣母那只张开的令人感伤的手上。基督的尸体是唯一被完全照亮的形象；其他人或多或少都站在黑暗之中。



17.7　彼得·保罗·鲁本斯：《升十字架》。1609—1610 年。布上油画，462.3×340.4 厘米。安特卫普大教堂

此画的透视画法将人物所站的那块石板设定在观者的视平面上。斜放的石板看起来好像从画面向前突出，伸进了我们所处的空间，从而将我们也纳入到画的情节之中。我们可以想象自己正站在基督即将葬入的那个墓穴前：也许这就是尼哥底母看着我们的原因。卡拉瓦乔画的这件作品是要挂在一个祭坛上方的，这样，如果牧师站在祭坛边，他的头部就能处在理想的观看高度，即与石板平齐。在弥撒最庄严的时刻，牧师会高高举起圣餐面包，复述基督在最后的晚餐上说过的话："这是我的身体。"被举起的面包显然将与画中基督的尸体重叠在一起，从而恢复这句话原有的那种强烈的情感效果。

我们可以将卡拉瓦乔的《安葬基督》与仅仅几年后由法兰德斯艺术家彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）画的《升十字架》（*The Raising of the Cross*，**17.7**）作个比较。虽然鲁本斯的大半生都在安特卫普（今天的比利时境内）度过，但他去过意大利，研究过意大利名家，包括卡拉瓦乔的作品。这两幅画之间有相似之处——陡斜的构图和戏剧性的明暗效果——但我们也发现，两位大师在风格上存在几点差异。卡拉瓦乔的人物仿佛凝固在了一个痛苦的瞬



17.8 尼古拉·普桑:《福基翁的骨灰》。1648年。布上油画,116.2×175.9厘米。沃克美术馆,利物浦国家博物馆

间,但鲁本斯的画充满动感和活力,每个参与者很难保持身体平衡,因为他们都对自己的任务全力以赴。虽然卡拉瓦乔的群像从画面向外突出,但他们的动态被限制在画布的四条边框之内。鲁本斯的人物则从几个方向向外突出,这表明,他们的动态将延续到画面之外。鲁本斯对人体肌肉的英雄化处理让人想到米开朗琪罗的西斯廷礼拜堂天顶画(见16.11),但基督挣扎扭动的身体所呈现出的S形曲线则是巴洛克的典型特征。

虽然全欧洲都采用了巴洛克的艺术原则,但每个国家都按自己的方式将其发扬光大。比方说,法国偏爱一种更克制、更"古典"的巴洛克风格,其中既保留了文艺复兴的秩序和均衡,又充满了新时代的戏剧性和富丽堂皇。

17世纪最杰出的法国画家是尼古拉·普桑(Nicholas Poussin),但其实他的职业生涯大部分是在罗马度过的。在潜心研究了古希腊、罗马的哲学和历史之后,他逐渐认为,艺术的最高目标是表现高尚和严肃的人类行为。一个例子是他的画《福基翁的骨灰》(*The Ashes of Phokion*, **17.8**)。福基翁(Phokion)是公元前4世纪的雅典名将。到了晚年,他被不公正地安上叛国的罪名,并因此受审,最终被判死刑。火葬或土葬他的遗体都是非法的。他的朋友和支持者们都不敢违抗法庭,给他办一个体面的葬礼。只有他的寡妻对他不离不弃,她亲自准备火葬并完成仪式。在画里,她正在城外集拢丈夫的骨灰。她的高洁行为得到了古罗马斯多噶派哲学家的高度赞美,因为这一派的哲学家宣扬,贞操是唯一的善,堕落是唯一的恶,生命中无论是成功还是苦难,都应平静、不动感情地接受。

普桑对这个故事及其斯多噶背景在视觉上作出的响应就是这幅与卡拉瓦乔的情感主义或鲁本斯的活力大异其趣的作品。沉静的垂直线和水平线取代后两者的动感斜线占据了统治地位。只有对光的运用才显示出此画的巴洛克风格。亮部和暗部横贯画面交替出现,寡妇的白衣仿佛被一盏聚光灯照亮,把我们的注意力引向这个巨大舞台上的主角。前景处,被风

吹得来回晃动的树俯视着福基翁的遗孀和她焦急不安的佣人。树木通过视觉节奏跟远处的山和云连接起来，从而凸显出，她的无畏举动符合一条高于城市律法的法则：作为自然法则的天性。

要充分领会法国巴洛克风格的特点，我们应该看看一位自始至终都在示范“君主专制”一词的国王——路易十四(Louis XIV)。1643 年，14 岁的路易登上法国王位。他于 1661 年得到全部的执政权，其统治时间总共有 72 年。在这段时间里，他把法国变成了欧洲的艺术和文学中心，以及一支不得不重视的政治力量。他展现出一个高明演员万无一失的本能，在自己周围营造出一种给人神圣感的氛围。比方说，有两个仪式是每天必须举行的。早上，朝臣们一身盛装地列队进入路易的卧室，参加国王的“起床礼”。晚上，同一批演员还要前来在国王的“就寝礼”中扮演角色。

这种连简单的上床、下床行为都需要复杂仪式的生活必定也需要一个相称的环境。路易没有忽略这个问题。他把贝尼尼从罗马召到巴黎，继续完成卢浮宫的建造(但这座建筑的最终设计是他人的成果)。不过，路易的真爱是位于首都郊区的凡尔赛宫，在对它进行了大规模重建之后，他于 1682 年将整个宫廷迁到了那里。君主制的权威正是产生自这座非凡的建筑。

凡尔赛宫共占地约 200 英亩，包括大面积布局整齐的花园和几栋豪华别墅。宫殿本身经过路易统治期间的重新设计和扩建，变成了一座宽度超过 0.25 英里的巨大建筑物(**17.9**)。这里的插图显示的是西立面的中间部分，它俯瞰花园，里面都是王室成员们的房间。巴洛克风格表现在立面不时外凸、兴趣点向中心聚集，但这些效果都是以一种颇有节制的方式实现的。

如果说宫殿的外表反映了法国经久不衰的古典倾向，那么它的内部就完全是一派巴洛克式的金碧辉煌了。与贝尼尼的科尔纳罗礼拜堂一样，在这里，建筑、雕塑和绘画融为一体——只不过规模宏大得多——为路易十四及其宫廷的盛大庆典构建起连续的奢华背景。



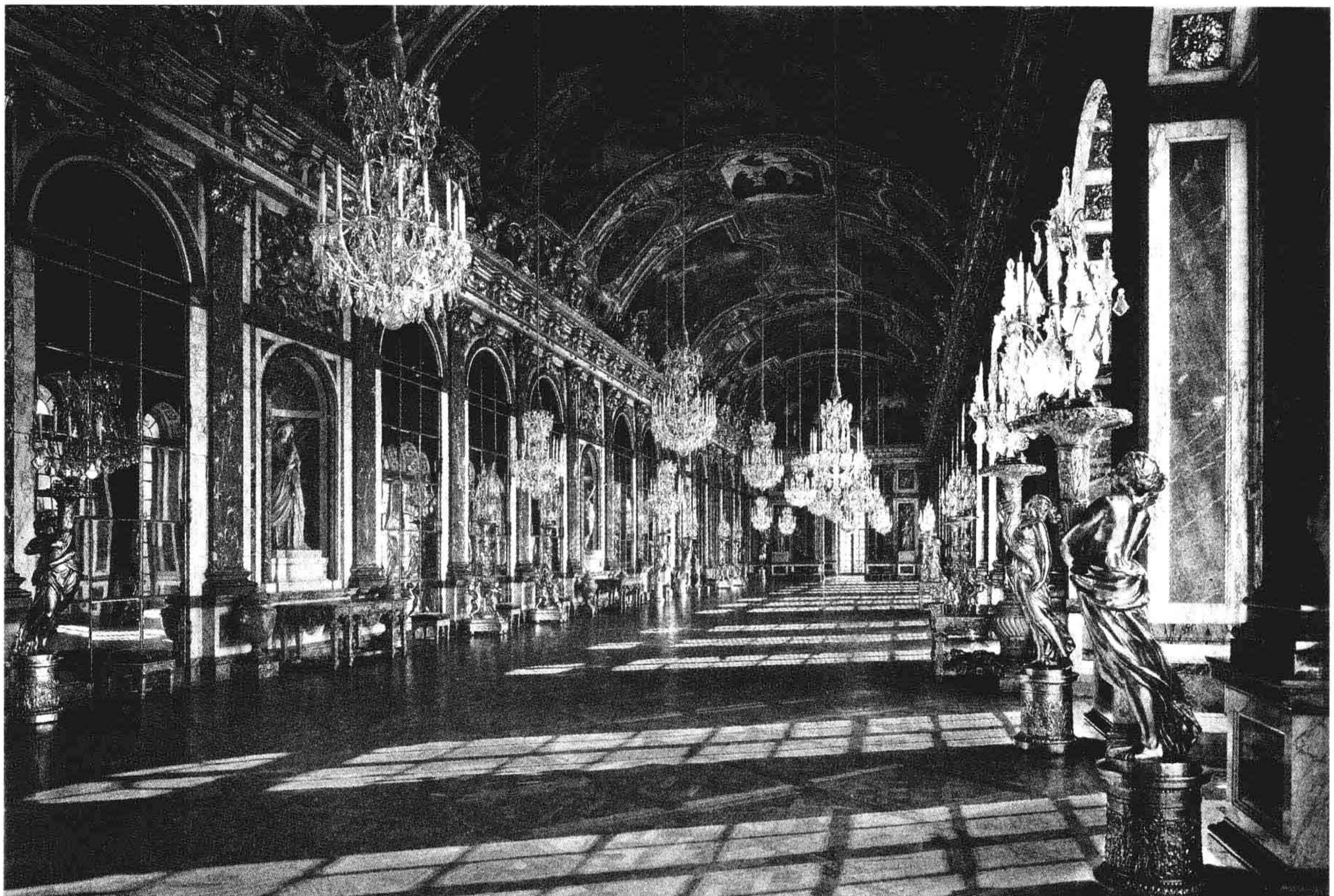
17.9 路易·勒沃和朱尔·阿杜安·芒萨尔：朝向花园(西)的立面的中部，凡尔赛宫。1669—1685 年

在宫内数不清的房间中,最有名的是镜厅(**17.10**),它有 240 英尺长,墙上装满了巨大的玻璃镜。在路易时期,镜厅被用来举行最复杂的仪式活动,甚至到了本世纪,它还依然充当着重要事件的背景。第一次世界大战的停战协定就是在镜厅里签署的。

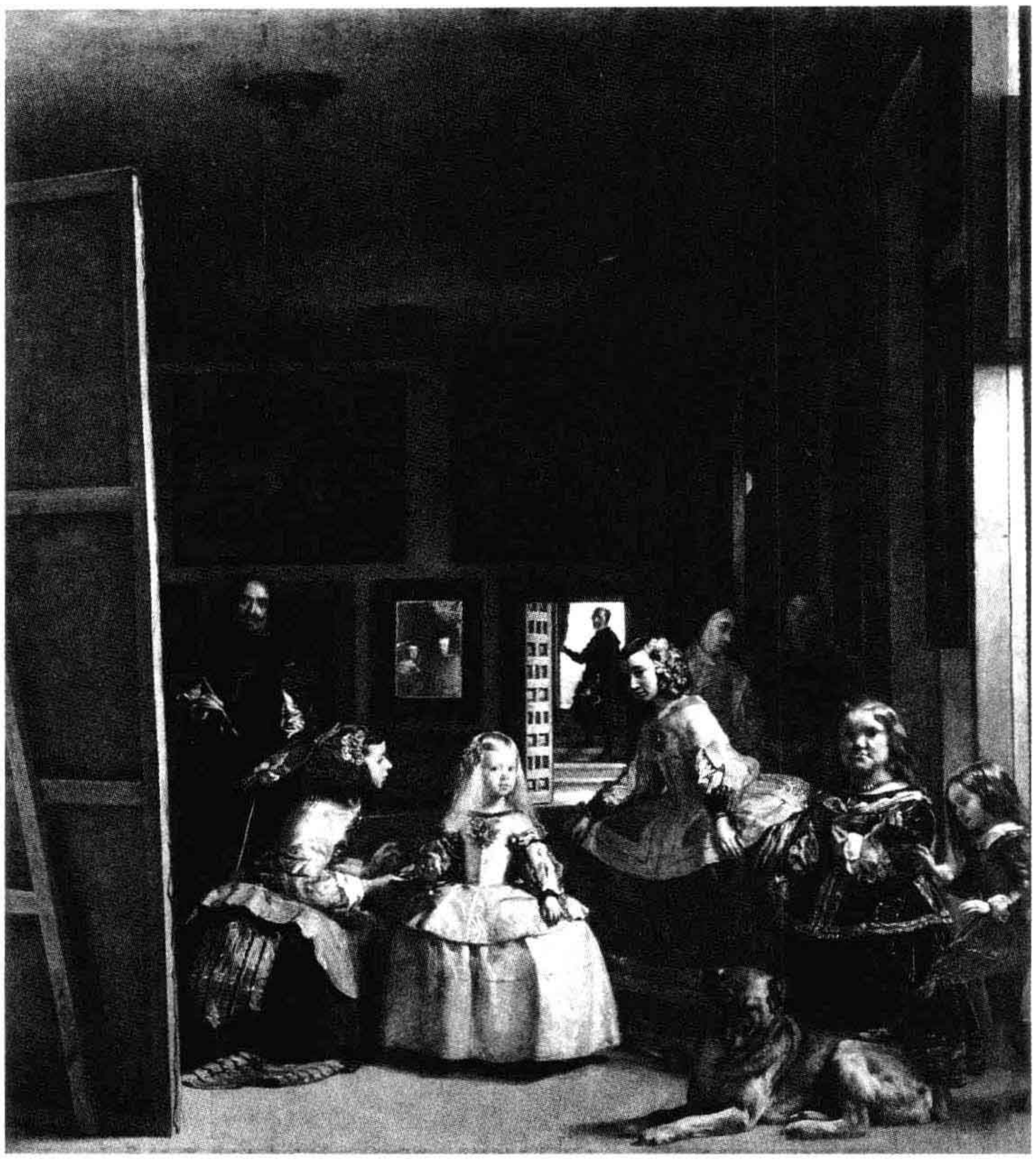
法国宫廷显然是铺张和浮华的典范,南方的西班牙宫廷则渴望赶超这个典范。西班牙国王腓力四世(Philip IV)的统治时间短于他的法国对手,无论在影响力还是能力上,他都根本无法与路易同日而语。但腓力有一样宝贝是路易从来没有真正得到过的——一位一流的宫廷画师。这位画师就是西班牙艺术天才之一迭戈·委拉斯开兹(Diego Velázquez)。

在宫廷画师的职位上,委拉斯开兹创作了他最杰出的作品《宫娥》(*Las Meninas* 或 *The Maids of Honor*,**17.11**)。在画的左边,我们看到艺术家正在一块非常大的画布上工作着,但我们只能猜测他画的内容是什么。也许是站在中央的小公主,她摆出一副帝王的派头,随从们——其中一个还是侏儒——簇拥着她。也许委拉斯开兹实际上是在画国王和王后,我们可以看到他们映在对面墙上镜子里的样子。他们的参与是毋庸置疑的,但他们站在哪里呢?他们可能在画面之外,站在看画的我们身旁。这种含糊不明以及这一场景的双重性质都是此画魅力的一部分。尽管它表现了一个正式的场合,即官方肖像的绘制,但委拉斯开兹赋予了画面一种温暖的"日常"气质。

与卡拉瓦乔一样,委拉斯开兹也用光来制造戏剧效果、突出重点,但光在这里还起到了



17.10 朱尔·阿杜安·芒萨尔和夏尔·勒布兰:镜厅,凡尔赛宫。约 1680 年



17.11 迭戈·委拉斯开兹：《宫娥》。1656 年。布上油画，318.1×276.2 厘米。普拉多博物馆，马德里

组织和统一复杂空间的作用。主要的光源在画的右上角之外，它把最亮的光投射在年幼的公主身上，其他人则不同程度地处在阴影之中。另一个光源照亮了那个站在敞开的门口的神秘人物。委拉斯开兹把他安排在那里，可能是为了把观者的注意力引向国王和王后在镜中的形象。光也照在艺术家脸上和镜中影像上。一个原本可能会变得非常混乱的场景被聚光照明法统一起来，这很像一个舞台照明师控制观众所看内容的方式。比起贝尼尼，委拉斯开兹作品中的巴洛克式戏剧性没有那么明显，但运用得同样娴熟。

在结束这篇关于 17 世纪艺术的讨论之前，我们将北进到尼德兰。有时被称为“平民巴洛克”的荷兰巴洛克与法国、西班牙和意大利的巴洛克运动颇为不同。在北方，新教是主流宗教，外在的宗教符号——圣像、华丽的教堂和神职人员的盛大游行——远没有那么重要。荷兰社会，尤其是富商阶层最关注的不是教会，而是家庭生活和家人、商业和社会组织、社群。我们可以在两位风格迥异的荷兰艺术家伦勃朗（Rembrandt）和朱迪思·莱斯特（Judith Leyster）的作品中看到这一焦点。

伦勃朗最重要的老师是一位名叫拉斯特曼（Lastman）的画家，他年轻时曾去过意大利，受到了卡拉瓦乔的影响。回尼德兰开业时，他把卡拉瓦乔发明的新颖的戏剧性明暗处理手法也带了回来。我们可以在著名群像《班宁·科克上尉的国民自

相关作品



1.13 胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔：《虚空》。

相关作品



8.14 伦勃朗：《基督布道》。

卫连的出动》(*Sortie of Captain Banning Cocq's Company of the Civic Guard*, **17.12**)中看到伦勃朗是如何将这种明暗技法融入自己的个人风格的。

此画描绘的是一种精锐的民兵组织。这类组织在前不久反抗西班牙统治的战争中对于城市的保卫起到了突出的作用。虽然到了伦勃朗的时代,他们的功能在很大程度上已转变为仪式性的,但他们仍然广受尊敬,城市里所有的头面人物都是某一个这类组织的成员。荷兰的市民组织经常请人绘制群像,画家们为这种17世纪的班级照采用的画法一般是:所有的成员围坐在桌边或排列成行。伦勃朗的新办法是,以一种范围更大的活动,即动员备战为背景绘制个人肖像。他在有纵深感的空间里,将人物自然地分成若干组,佩带着华丽的红绶带的科克上尉位于中央。构图是由一系列向上和向下的宽V字形构建起来的。套叠在一起的V字形让画面看似从中心向外突出——而且也许还让被画者感到自己正在豪迈地奔赴四面八方的战场。为了不使这个几何结构显得呆板,伦勃朗通过富有表现力的画面布光,把它"雕琢"得更加自然。光使几个人物凸显出来:科克上尉本人;右端的鼓手;科克身边等待命令的副官;特别是那个穿着金色衣服的小姑娘,但她在画中的身份和作用一直是个谜。

有很多年,伦勃朗的画一直被叫成《夜巡》(*The Night Watch*),而且在非正式的场合,人们依然用这个名字来称呼它。其中的原因跟艺术家的原意一点关系也没有。覆盖在油彩之上的



17.12 伦勃朗:《班宁·科克上尉的国民自卫连的出动(夜巡)》。1642年。布上油画,365.8×535.9厘米。国立博物馆,阿姆斯特丹

伦勃朗

1606—1669



伦勃朗:《和萨斯基亚扮演浪子寓言角色的自画像》。约1635—1639年。布上油画,161.3×130.8厘米。历代大师画廊,州立艺术博物馆,德累斯顿

在少数被列为“巨人中的巨人”的艺术家里,伦勃朗似乎是最容易亲近的。他的一生既有快乐和成功,也有悲伤和失败——其程度都超过了我们大多数人所能理解的范围。通过他的大量自画像和他为所爱之人画的肖像画,我们可以看到这一切。

伦勃朗·哈尔门茨·范·赖恩(Rembrandt Harmensz. van Rijn)出生在荷兰城市莱顿,是一个磨坊主的儿子。14岁时,他开始在莱顿上艺术课,后来又师从于阿姆斯特丹的一个名家。到了22岁时,他已有了自己的学生。1631年左右,他在阿姆斯特丹永久性地定居下来,那时的他作为一个肖像画家已经有了很大的名气。从这时起的十年里,伦勃朗享受着事业的成功和个人的幸福——他生命中一个一去不复返的巅峰期。

1634年,伦勃朗同一个名门望族的女继承人萨斯基亚·范·乌伦伯格(Saskia van Uijlenburgh)结了婚,从而提高了自己的社会地位。夫妇俩一定是阿姆斯特丹社交界里相当活跃的一对。艺术家的肖像画成了抢手货,他的风格新潮时髦,他有足够的钱尽享物质财富,尤其是收藏艺术品。这段快活日子的唯一挫折是所生的四个孩子无一存活。但到了1641年,伦勃朗的爱子蒂图斯(Titus)出世了。

伦勃朗作为一名艺术家,其能力相当广泛。他不仅是油画大师,还是素描能手,同时精通高难度的蚀刻版画技术(据说,别的艺术家外出速写带的是铅笔,而伦勃朗则会带一根蚀刻针)。除了为数众多的肖像画,艺术家还在其他题材,包括风景和宗教故事上显示出无与伦比的天赋。

1642年,伦勃朗的命运再次发生了转折,但这一次是变糟。萨斯基亚生下蒂图斯后不久就去世了。艺术家的财务陷入了极大的混乱,无疑,这部分是因为他艺术品和贵重物品的购置上过于放任自己了。尽管他坚持工作挣钱,但伦勃朗在理财方面近乎无能。最后,他被迫破产,并不得不卖掉他的艺术收藏,甚至是萨斯基亚的墓地。1649年左右,亨德里克耶·施托费尔斯(Hendrickje Stoffels)搬来跟伦勃朗住,她被认为是他的第二任妻子,虽然他们在法律上并没有结婚。为了保护艺术免受债主的骚扰,她与蒂图斯通力合作当起了伦勃朗的艺术经纪人。亨德里克耶于1663年去世,蒂图斯则比父亲早一年,于1668年去世,他们的死是伦勃朗后半生所经历的一长串不幸的顶点。

伦勃朗的遗产几乎全是画作。他似乎没有留下多少文字。讽刺的是,被记录下来的片言只语里面有一段出自一封写给一个赞助人的讨账信——要求其为一些如今被视作无价之宝并挂在一家世界上最重要的博物馆中的画付款。“仁慈的阁下,我恳请您马上准备好我的收付款凭单,以便我在过了这么久之后,终于可以收到我完全应得的1244盾。为此,我将随时用恭敬的效劳和友谊的证明来努力报答阁下。”[①]

[①] Joan Kinnier, *The Artist by Himself* (New York: St. Martin's, 1980), p. 101.



17.13 朱迪思·莱斯特:《狂欢作乐的一对》。1630 年。板面油画,67.9×57.5 厘米。卢浮宫,巴黎

厚厚的清漆层中混入了画旁壁炉的烟尘,使画面逐渐变暗,最后到了看起来像一幅夜景画的程度。世上没有一个人能回忆起它另外的样子。直到 20 世纪中叶,作品表面的污垢被清除之后,我们今天所熟知的那幅明亮的画作才重现人间。但即使是现在,群像中的某些成员看起来也比其他人更清楚,这让观众常常感到疑惑:这怎么能让全体民兵都满意呢?有文献表明,每个成员都是按照自己的形象在完成的画作中的显要程度来出钱的,历史没有记录下任何对结果的抱怨。

17 世纪是荷兰**风俗(genre)**画——一种聚集于日常生活场景的绘画——的黄金时代。在世时,身为风俗画家的朱迪思·莱斯特(Judith Leyster)得到了高度的评价。但去世之后,她近乎被人遗忘了。出自她之手的画作辗转进入了重要的收藏,但其中许多似乎被当作了另一位荷兰画家弗兰斯·哈尔斯(Frans Hals,在我们的时代,他的名气要大得多)的作品。莱斯特曾师从于哈尔斯,因此这一混淆并不完全令人感到意外。但她从艺术史中消失的时间长达约两个世纪。后来到了 1893 年,一个刚刚把一幅"哈尔斯的画"卖给巴黎卢浮宫博物馆的荷兰艺术史家在画布上发现了莱斯特与众不同的花押。从那时起,其他一些"哈尔斯作品"才被重新归入莱斯特名下。

相关作品



3.24 扬·维米尔:《拿秤的女人》。

《狂欢作乐的一对》(*Carousing Couple*, **17.13**)是莱斯特对一个标准的风俗画题材"快乐同伴"加以改造创作的。男子一副醉醺醺的样子,他边拉提琴——可能一点也不稳——边咧开嘴,朝我们含糊地笑着。他的同伴举起一个玻璃杯,提起一大杯酒,示意再来一杯。快乐同伴题材的绘画看似趣味十足,而且给我们留下这样的印象:17 世纪的荷兰是一块无忧无虑的乐土。但这种画对最初的观众而言,可能含有一种警示意味。年轻的男子正在被引入歧途,观众应该会害怕他陷入一种寻欢作乐的生活,而不去追求辛勤工作的有益人生。不过,很难说艺术家和观众会把这类严厉的说教当真。此画中本应因为诱骗而遭到谴责的女子十有八九

就是艺术家的自我写照！

在尼德兰，17 世纪也是风景画的鼎盛时期。荷兰风景画的代表是雅克·凡·勒伊斯达尔(Jacob van Ruisdael)的作品。凡·勒伊斯达尔的《奥特马瑟姆风光》(*View of Ootmarsum*, **17.14**)不仅展现了荷兰著名的平坦地貌，还说明，在艺术家的心中，这种平坦体现了大好河山的无比壮美。艺术家将陆地与天空进行对比：在地上，人类秩序以建筑和耕作的形式确立起来；在空中，云被光靠人力永远无法驯服的风吹着滚滚向前。地平线被摆在相当低的位置，而值得注意的是，天幕之下，只有教堂的尖塔高高耸立，这也许是在表示，人类与壮丽雄伟的大自然之间的一个联系纽带是教会。

尽管突出了这座教堂建筑，但与莱斯特和伦勃朗一样，凡·勒伊斯达尔的艺术从根本上说是世俗的。虽然宗教题材依然出现在艺术之中——甚至在今天也是如此——但宗教艺术再也不会像文艺复兴和意大利巴洛克时期那样独霸天下了。无疑，这主要是因为赞助人身份的变化；教皇和红衣主教变成了次要的赞助人，而国王、富商和中产阶级成了赞助的主力。离开 17 世纪、进入 18 世纪后，我们可以了解到艺术中这一日益增长的世俗化倾向。

18 世纪

18 世纪的头 50 年到 75 年常被认为是**洛可可**(**Rococo**)时期，洛可可是一种从巴洛克发展和衍生出来的风格。“洛可可”这个术语借用自“巴洛克”一词，但它也参考了法语中“岩石”和“蚌壳”这两个词，这两种形状常常作为装饰母题出现在建筑和家具中，偶尔也会在绘



17.14 雅克·凡·勒伊斯达尔：《奥特马瑟姆风光》。1628/29—1682 年。布上油画，59×73.3 厘米。老美术馆，慕尼黑

画中出现。与巴洛克一样，洛可可也是一种奢侈、华丽的风格，但两者有几点区别。巴洛克，尤其是在南方，是一种大教堂和宫殿艺术；洛可可更温馨，适用于贵族府邸和起居室。巴洛克的色彩浓烈；洛可可则更喜欢柔和的淡彩。巴洛克规模庞大、气势磅礴、充满激情；洛可可规模更小，有一种轻松的雅趣。

相关作品



4.10 让-安托万·华托：《舟发西苔岛》。

洛可可建筑样式起源于法国，但很快就传到了国外。我们在德国，特别是巴伐利亚发现了几个最为成熟的例子。慕尼黑附近宁芬堡公园里的一栋小宅子阿马连堡的镜屋(**17.15**)充分说明了"洛可可"一词为什么会有"精工细制、繁复奢华"的意思。由法国人老弗朗索瓦·居维利埃(François Cuvillies the Elder)设计的镜屋简直是一片蜿蜒、盘绕甚至显然在生长的装饰纹样的海洋。墙与天花板的界线被故意遮掩起来，以便制造出房间之上就是"天空"的幻觉。大块的拱形镜子增强了轻松有趣的设计效果，使其遍布目力所及的每一处。洛可可首先是一种精致的风格，而阿马连堡让我们看到了这种精致的最高境界。



17.15 老弗朗索瓦·居维利埃：镜屋，阿马连堡。1734—1739 年。宁芬堡公园，慕尼黑

精致也是绘画的最高要求。在第四章，我们看过让-安托万·华托的《舟发西苔岛》(见 4.10)。这幅绘制于 1718 年的画正是洛可可风格的开山之作。华托虚构的梦幻世界一定投合了已对凡尔赛宫刻板的豪华排场和那里每日生活的仪式性感到厌倦的法国贵族的喜好。就连新任国王路易十五似乎也觉得自己的角色令人疲乏不堪，所以他在宫内辟出一个朴素的小房间，他可以躲到这里，像个普通(但极其富有)的绅士那样生活，哪怕只有几个小时。



17.16 让-奥诺雷·弗拉戈纳:《追逐》，出自《爱的历程》。1771—1773 年、1790—1791 年。布上油画，高约 317.5 厘米。弗里克藏品，纽约

仅仅过了半个多世纪，上了年纪的国王的情妇巴里伯爵夫人向让-奥诺雷·弗拉戈纳 (Jean-Honoré Fragonard) 订制了一套油画，这四幅合称为《爱的历程》(*The Progress of Love*) 的巨画是洛可可艺术最后的杰作之一，我们选印的是其中的《追逐》(*The Pursuit*，**17.16**)。在某个虚构的庄园里，有一个草木茂盛的花园，一个热情的小伙子正在满园子追逐那个俘虏了他的心的姑娘。他从周围的花丛中采下一朵递给她。正跟朋友们坐在一起的姑娘被惊得要逃走，但她的姿势是那么优美，所以我们知道，这只是一场游戏，她肯定不会跑得太快。上方那对丘比特雕像似乎也参与进来，密切注视着这一显示他们本领的最新明证，想看它究竟会有什么结果。

巴里夫人订这些画是为了装点她刚刚在自己的庄园里修建的一座凉亭。尽管它们是弗拉戈纳画得最动人的作品，但他的主顾还是拒绝接受它们。她觉得它们太老套、太多愁善感。洛可可趣味已走到了尽头。现在流行的是严肃的品位，以及一种名为新古典主义的艺术风格。从 1748 年起，在意大利的古罗马遗址庞贝和赫库兰尼姆进行的发掘工作中，不断有令人惊奇的文物出土，比如我们在第十四章中见过的壁画(见 14.31)。欧洲各地的赞助人和艺术家重新对古典时期的历史产生了兴趣，这种兴趣受到了希望培养爱国、淡泊、自我牺牲和节俭等公民美德的统治者和社会思想家的鼓励，因为他们认为这些美德是罗马共和国所特有的。

在众多蜂拥至意大利接受直接熏陶的青年艺术家中，有一个名叫雅克-路易·大卫

学 院



让-西梅翁·夏尔丹:《盛水的玻璃杯和咖啡壶》。约1760年。布上油画,32.1×41.3厘米。卡内基艺术馆,匹兹堡

这里展示的画是18世纪法国艺术家让-西梅翁·夏尔丹(Jean-Siméon Chardin)的一幅静物画。夏尔丹所走的职业道路在他所处的时代和地点具有代表性。在完成艺术训练之后,他把自己的一批作品提交给皇家绘画与雕塑学院——一个由国王办的强力机构——考核。一个委员会将他的画评定为优秀,于是他作为一名"动物和水果画家"被接受入院。作为学院的一员,夏尔丹有权在一个名为沙龙的双年展上展出自己的画,从而获得关注、吸引作画委托。他成了学院的一名工作人员,后来又当上了司库。最后,国王批准给他一小笔年薪,并允许他住在卢浮宫的一个房间里。到了晚年,他甚至被安排去负责沙龙展品的张挂,这是一项需要外交技巧的棘手任务。

学院是文艺复兴时期人文主义者试图复兴古典文化时所尝试的多种方法之一。他们模仿的原型是古希腊哲学家柏拉图创办的著名学园,这个名字源自雅典的阿卡德米亚公园,这位卓越的思想家就是在这里会见他的弟子们的。文艺复兴早期的学院是私人的,只是一种让学者和艺术家小团体聚在一起讨论思想的非正式集会。但在1561年,艺术家乔治·瓦萨里说服富有的艺术赞助人科西莫·德·梅迪奇(Cosimo de' Medici)出资在佛罗伦萨创办了一个正式的艺术专门学院——设计学院。瓦萨里试图通过创建第一所公立学院,强化艺术作为一种理性活动的威望、巩固艺术家在文艺复兴时期获得的社会地位。在接下来的两个世纪里,艺术学院在欧洲各地建立起来。到了18世纪结束的时候,它们已成为艺术生活的中心。

学院生性保守。它们的目标是通过延续历史上,尤其是古希腊、罗马时期的伟大传统,维护官方的技术和审美标准。虽然时常有女性艺术家获准成为院士,但只有男性才能入院学习,因为学院教育的核心是精通人体结构,年轻女性看裸体模特会被认为不成体统。学生们从临摹素描开始,然后进阶到照着古典雕像局部——孤立的头、脚和躯干——画素描。他们要学习画能表现各种戏剧性情境和情感的手势、姿势和面部表情。他们研究解剖学。最后,他们进入真人模特写生阶段。他们对人体越来越了解,最终透彻到可以凭记忆画出来,无需依靠模特就能创作复杂的作品。

这种对于精通人体构造的强调与这样一种观念有关:最崇高的艺术主题是历史,包括《圣经》和神话故事、历史事件和文学名著片断。肖像的地位仅次于历史。接下来,按从高到低的顺序分别是风俗、静物和风景。这些观念对画家有直接的影响:夏尔丹在退休时,凭借自己20年的司库服务,想申请一份养老金,但被拒绝了。学院的新院长是个野心勃勃的历史画家,他觉得夏尔丹所得到的报酬已经过于丰厚了,毕竟他只是一个动物和水果画家。

(Jacques-Louis David)的年轻画家。回到法国后,大卫很快就被公认为有巨大潜力的艺术家,他的第一件关键的大获成功之作《荷加斯兄弟的宣誓》(*The Oath of the Horatii*, **17.17**)正是新任国王路易十六订制的。

此画描绘了一个激动人心的时刻:古罗马三兄弟,即画的标题中的荷加斯兄弟(Horatii),在他们的父亲面前发誓要同敌方的居里亚斯三兄弟(Curiatii)决一死战,为使自己城邦的人民免于全面战争而牺牲自己。这个主题既有强烈的爱国主义意味,又极其哀婉动人,因为正如大卫的观众所知道的,荷加斯兄弟中的一个娶了居里亚斯兄弟的一个妹妹为妻,而居里亚斯兄弟中的一个又跟荷加斯兄弟的一个妹妹订了婚。大卫把这两个女人安排在画的右边。在得知不幸是唯一可能的结果之后,她们无法控制自己的感情。事实上,在这场血腥的战斗之后,六个兄弟中只有荷加斯家的一个活了下来。回到家后,他发现自己的妹妹正在哀悼她被杀死的未婚夫。她的悲伤激怒了他,一气之下,他杀死了她。

洛可可的青葱花园和淡彩不见了。作为替代,大卫构思了一个朴素的建筑背景,房子之外只有一片漆黑。横跨浅浅的前景空间分布的人物被强光照亮,他们的侧面像仿佛是刀割斧凿的浮雕一般。弗拉戈纳那种滑腻的笔触和朦胧的氛围让位给了光洁和清晰的冷



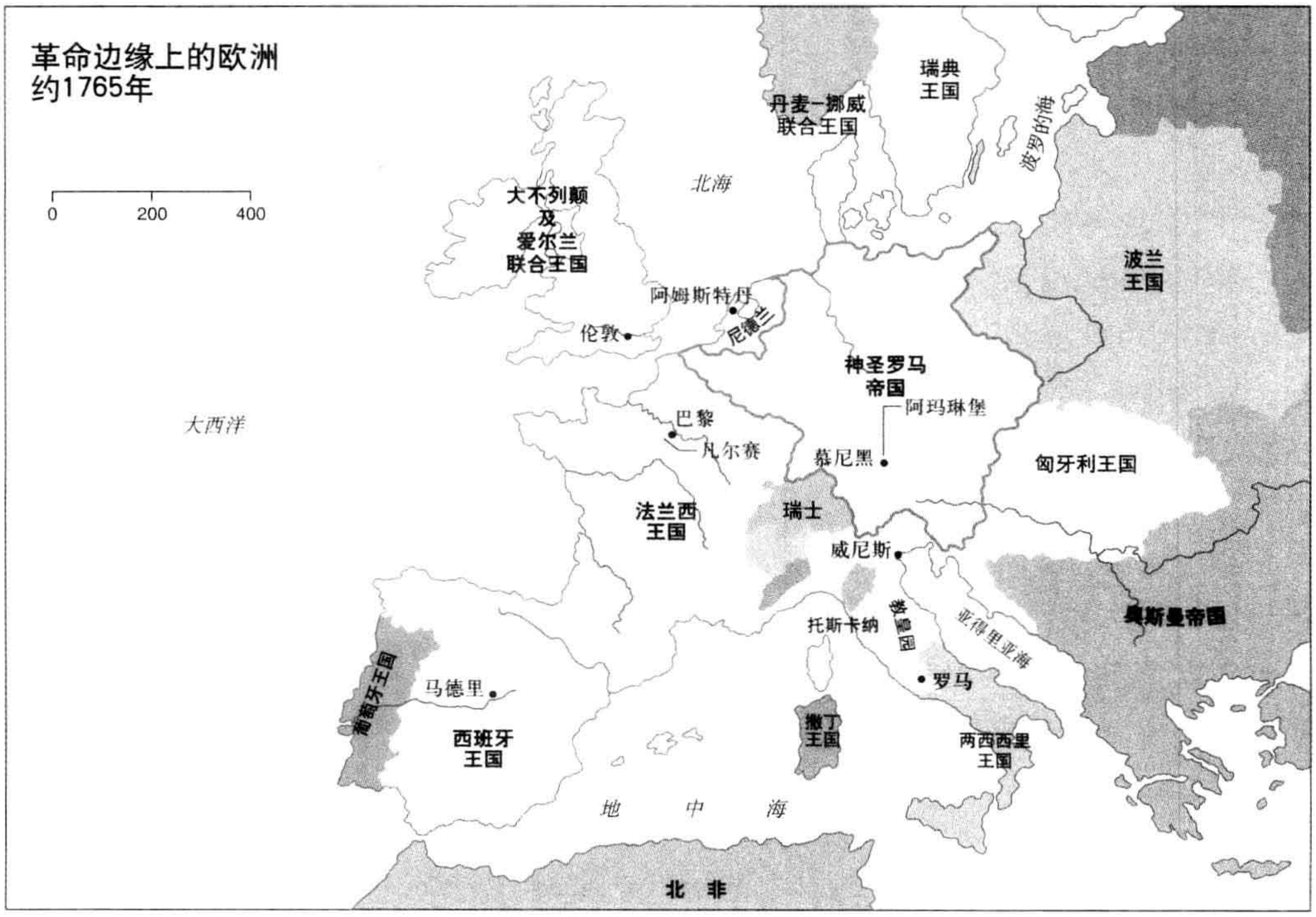
17.17 雅克-路易·大卫:《荷加斯兄弟的宣誓》。1784—1785年。布上油画,约27.9×35.6厘米。卢浮宫,巴黎

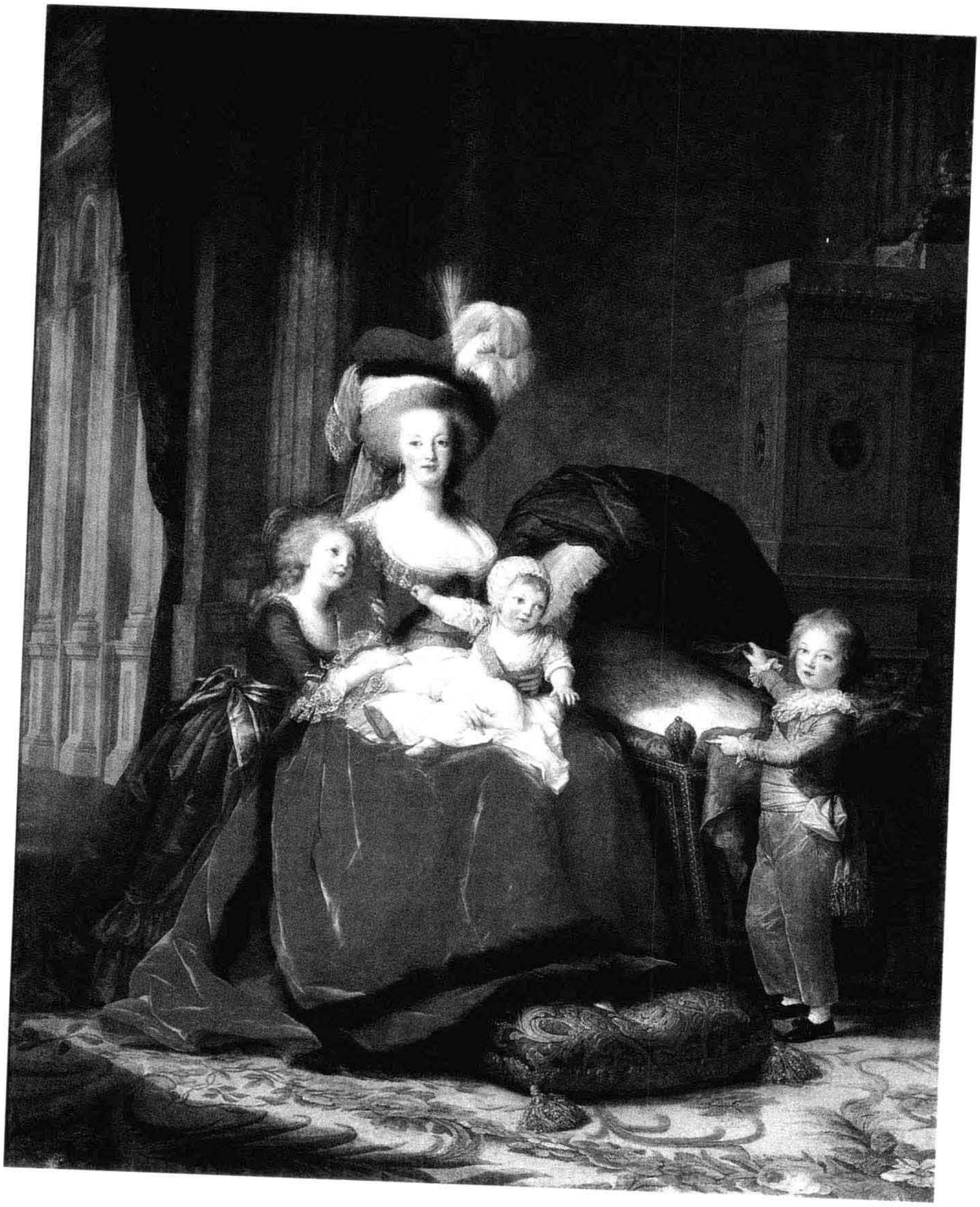
光。色彩都不张扬，除了父亲的束腰外衣，它像一条血河倾泻而下，在它旁边，三把剑闪着寒光。

除了新古典主义所提倡的“古罗马家族观”之外，18 世纪末还盛行一种简单、自然的新品位。路易十六的王后玛丽-安托瓦妮特(Marie-Antoinette)是受这种新兴的不拘礼节之风影响最大的人之一。万物皆自然理念的另一个鼓吹者是受到王后宠爱的肖像画家伊丽莎白·维热-勒布伦(Elisabeth Vigée-Lebrun)。部分受到简朴的古典服饰的启发(请注意大卫画中的女人)，部分受到一种“天真无邪的村姑”理想的影响，维热-勒布伦诱哄她那些出身名门的模特穿上轻盈飘逸的白色棉布衣服来摆造型：她们的头发披散在肩头，草帽用缎带系在头上，手中拿着一两朵花。

这种形象证实了公众最糟的怀疑：他们的王后轻浮又轻佻。为了恢复王后的名誉，维热-勒布伦被要求画一幅不一样的肖像《玛丽-安托瓦妮特和她的孩子们》(*Marie-Antoinette and Her Children*, **17.18**)。在这里，玛丽-安托瓦妮特被画成了一个得到孩子们热爱的慈母。这个女人清楚自己在家里的位置，她不干预政事，也不卖弄自己的魅力。她的大儿子，即王位继承人，以一个意在扣动观众心弦的手势把我们的注意力引向一个空空的摇篮；他最小的还是婴儿的弟弟前不久刚刚夭折。王后的天鹅绒礼服和作为背景的虚构的镜厅一角意在表明，她知道自己职责的重大，也完全拥有履行它所需的娴静和高贵。

但是太晚了。已经造成的损害太巨大了，不是光凭一幅画就能弥补的。国家正在财政灾难的边缘摇摇欲坠。民意把亏空归咎于王后的奢侈作风，并怀疑她有不正当的淫乱行为。维热-勒布伦本人告诉我们，当这幅巨大的画被运进宫时，她听到了愤怒的叫喊声：“那就是赤字。”





17.18　伊丽莎白·维热-勒布伦:《玛丽-安托瓦妮特和她的孩子们》。1787 年。布上油画，264.2×208.3 厘米。凡尔赛宫，法国

虽然维热-勒布伦后来根据她曾画过的王后像复制了几幅摹本，但她再也没有为玛丽-安托瓦妮特画过写生画。不到两年，革命就席卷了全国，最终摧毁了君主制和贵族阶层。艺术家逃出法国避难，王后则死在了断头台上。

革　命

法国大革命的领导者们依旧模仿古罗马的榜样、崇尚古罗马的公民美德。新古典主义成了大革命的法定风格，雅克-路易·大卫则成为其官方艺术家。大卫充当了大革命的宣传部长和节庆指挥。作为 1792 年国民议会的议员，他是投票赞成把他的前任赞助人路易十六送上断头台的人之一。大卫所组织的活动中包括了革命领导人让-保罗·马拉（Jean-Paul Marat）的葬礼。大卫筹划了经过防腐处理的马拉尸体的公开展示活动，并用一幅画

伊丽莎白·维热－勒布伦

1755—1842



伊丽莎白·维热－勒布伦：《自画像》。1800 年。布上油画，78.7×66.7 厘米。冬宫博物馆，圣彼得堡，俄罗斯

她从自画像中直视着我们——她的观众——冷静，沉着，对自己的才华满怀信心，对自己在社会上的地位充满自信。她的粉笔悬在画布上方；我们暂时打断了她的肖像画创作。她不会被打断很久的。在她不平凡的一生中，伊丽莎白·维热–勒布伦一直很清楚自己前进的方向，而她也一直坚定不移地走在那条道路上。

伊丽莎白·维热出生在巴黎，是一位肖像画家的女儿。她是在女修道院接受的教育，从幼年起，她就被鼓励涂涂画画。11 岁时，她开始了真正的艺术学习。在父亲过早地去世后，伊丽莎白下定决心要以作画为业。到 15 岁时，她已是家里的主要经济支柱了。她的画室里挤满了热切期望这位年轻的艺术家为自己画像的赞助人，她的酬金也成倍地增加了。

她生活中的一个污点是她母亲再婚，嫁给了一个似乎老是贪求继女收入的男人。由于这种使人不快的环境，伊丽莎白犯下了她一生中唯一的真正的错误。尽管她"一点也不想结婚"，但她还是屈服于母亲的强烈要求，接受了让–巴蒂斯特–皮埃尔·勒布伦(Jean–Baptiste–Pierre Lebrun)的求婚，希望借此"逃离跟继父一起生活的折磨"。可惜了这位 20 岁的艺术家，她只是"把眼下的麻烦换成了别的烦恼"。勒布伦是"一个相当讨人喜欢的人"，但他的妻子很快发现，"他对赌博的狂热将会让我们两个都倾家荡产"。这桩婚事最令人愉快的产物是维热–勒布伦唯一的孩子——她的女儿朱莉(Julie)。

结婚生子都没能妨碍艺术家欣欣向荣的事业和社交生活。所有的证据都表明，她在任何场合都是亲切和善、谈吐风趣、毫不拘束的。她过着相当独立的不受丈夫支配的生活，所接待的贵族朋友圈子日益扩大，其中很多人都委托她画过肖像画。1779 年，一道诏令从凡尔赛宫传来，玛丽–安托瓦妮特请她来为自己服务。维热–勒布伦为王后画了第一幅肖像画，而她总共画过大约 20 幅王后像。这两个女人成了朋友——起初，这给了艺术家极大的便利，但随着君主制招致了越来越多人的不满，这就变成了一个危险的不利条件。1789 年革命爆发后，维热–勒布伦带着朱莉逃出了国。勒布伦被永远地留在了国内。

维热–勒布伦 12 年的"流亡"生活从此开始。这是怎样的一种流亡啊！她先去了罗马、维也纳，然后是圣彼得堡、莫斯科，在沙皇统治下的俄国总共生活了 6 年。无论走到哪里，她都被当作高贵的客人，受到隆重的款待，并被邀请加入当地画院。无论在何处，她都会被画像委托淹没。国王和王后、公主、大公、公爵夫人——她在他们邀请她参加的精心安排的宴会和舞会的间隙为他们每个人画像。她告诉我们，在她的记忆里，她没画过的只有叶卡捷琳娜大帝，因为在安排好的第一次画像前，女皇就去世了。

1801 年，因为革命已经降温，维热–勒布伦回到了巴黎，但她旅行的欲望还没有得到完全满足。在伦敦住了三年，又去了两次瑞典之后，她才最终安定下来，开始写她的回忆录，并为幸存的法国贵族画像。她以 87 岁高龄去世时，已经画了 660 多幅肖像画。她的回忆录是以这样的语句结尾的："我希望平静地结束我这流浪甚至劳苦但诚实的一生。"[①]而她也实现了自己的心愿。

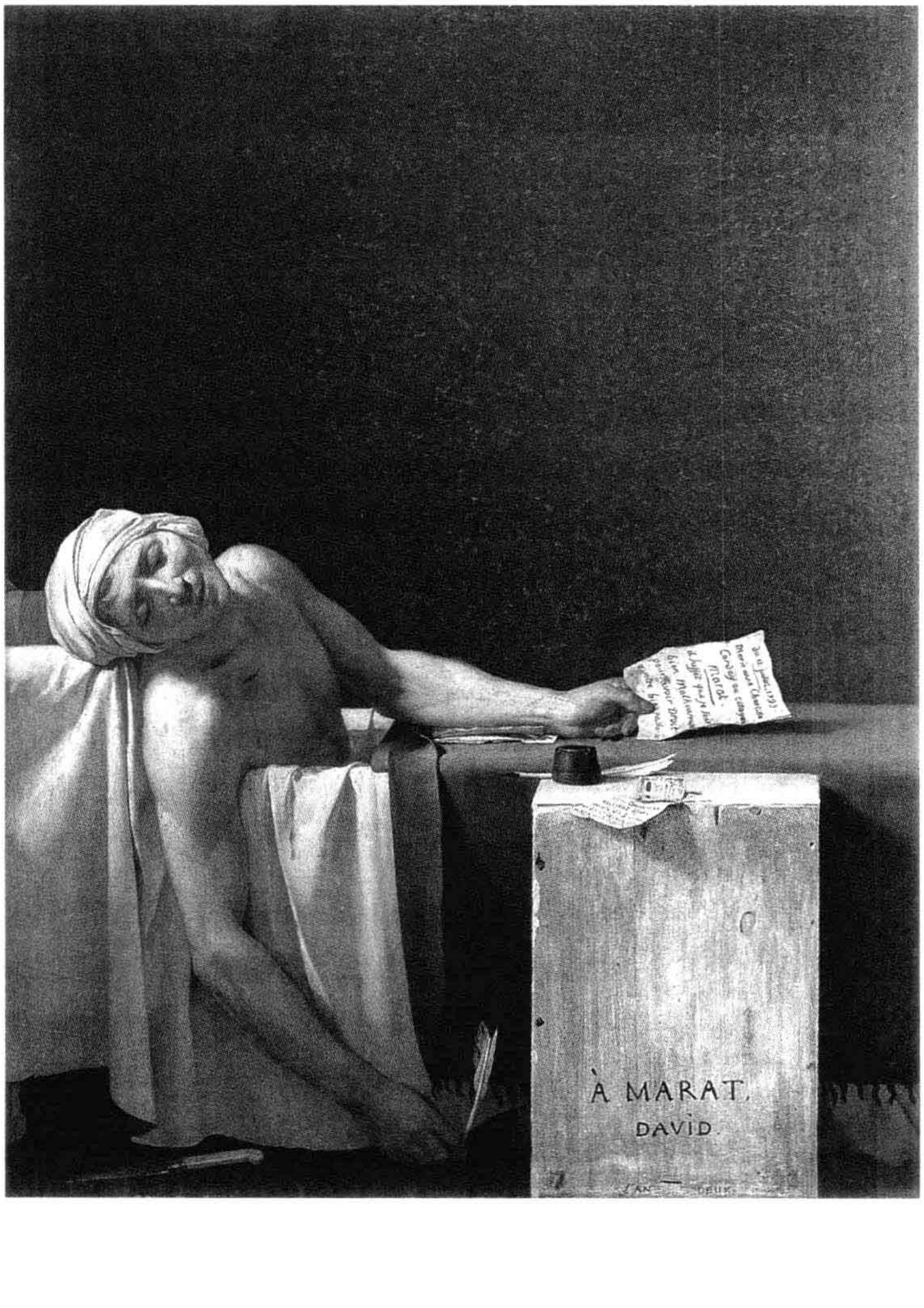
---

① *Memoirs of Madame Vigée–Lebrun*, trans. Lionel Strachey (New York: Braziller, 1989), pp. 20, 21, 214.

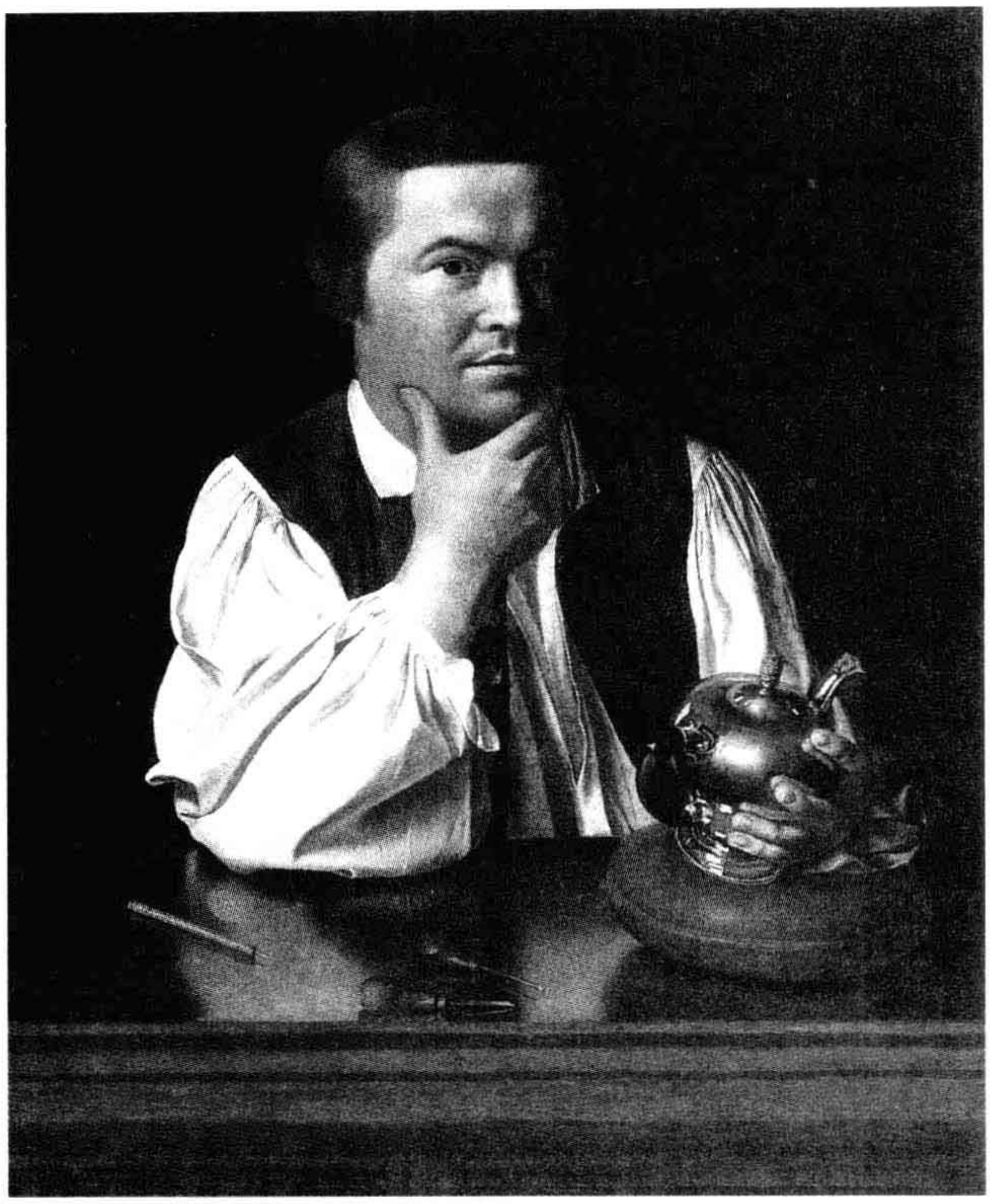
《马拉之死》(*The Death of Marat*, **17.19**)来纪念这位领导人的死,这幅画已成为他最著名的作品。

作为大革命的主要人物,让-保罗·马拉追求的目标是铲除贪婪、腐败的法国贵族阶级。他曾把几百个人送上断头台处决。由于患有一种会引起疼痛的皮肤病,马拉整日泡在浴缸里。浴缸配有一个可供他工作的写字台,他就是在这里接见来访者的。一个名叫夏洛特·科尔代(Charlotte Corday)的女人出于对马拉滥用断头台的愤怒,设法进入了他的寓所并刺死了他。

如果由技艺稍逊的人来画,马拉的死可能会显得可笑:一个赤身裸体的男人被一个狂暴的女访客杀死在浴缸里。但大卫赋予了这一事件基督下葬般的悲悯和庄重(请比较卡拉瓦乔的《安葬基督》,17.6)。实际上,马拉被表现成了一个为革命而殉难的俗世基督。图像全部集中在画的下半部分,倒下的领袖沐浴在一片不属于尘世的光辉之中,这两种手法都有助于营造悲剧感。马拉的脸和身体也可以属于一个由某位古代大师用大理石雕刻的死去的希腊武士。在这件作品中,大卫的目标是把许多人心目中的撒旦变成一个圣雄。他呈现的是革命领袖们所希望拥有的自我形象,正如维热-勒布伦的艺术呈现的是法国的君主们想要的



17.19 雅克-路易·大卫:《马拉之死》。1793 年。布上油画,165.1×128.3 厘米。比利时皇家美术馆,布鲁塞尔



17.20 约翰·辛格尔顿·科普利:《保罗·里维尔》。1768—1770年。布上油画,88.9×72.4厘米。蒙波士顿美术馆惠允

那种形象一样。

几乎与法国同时，又发生了另两场革命。其中一次是比法国早13年的美国革命。在本章所涉及的这个相对短暂的时期里，美国殖民者已从詹姆斯敦的“饥饿年代”发展成了一个有能力自力更生、自我管理的民族。在此期间，即将成为美国的那片区域发展出了自己的艺术风格。革命前夕，殖民地已有了自己的第一流的本土艺术家——约翰·辛格尔顿·科普利（John Singleton Copley）。

出生在波士顿的科普利画过许多后来成为革命英雄的人物，包括保罗·里维尔（*Paul Revere*，**17.20**）。传说和诗歌中流传的保罗·里维尔的形象是:“深夜骑马”从波士顿飞奔到康科德警告他的殖民地同胞“英国人来了!”。然而，里维尔在世时，人们更熟悉他的另一个身份:银匠。艺术家为他设计的造型是:一只手拿银茶壶，他那一行的用具雅致地散放在桌上。

科普利的肖像画很大程度上采用的是大卫悼念马拉之作的那种新古典主义风格。人物安静地坐在桌子后面直视着我们。作为观众的我们可能就坐在他的正对面。虽然里维尔衣着随意，但他流露出强烈的高贵气质和明显的对自己工作的自豪。科普利对人物五官、衣服和光洁的桌面的忠实描绘精彩绝伦。人物的身体，尤其是紧握茶壶的那只手给我们丰盈感和三维空间感。

这个时期的第三场革命不是政治性的起义，而是一次经济和社会剧变。许多人认为，18世纪下半叶缓慢展开的工业革命现在仍在持续。

从手工劳动到机器劳动的转变所产生的影响——社会的、经济的，最终是政治的——怎么估计都不为过。在几十年之内，机器使盛行了几千年的生活方式发生了重大变化。以前在家中或农场上劳动的人们突然被赶进了工厂，形成了一个新的社会阶级——产业工人。财富几乎是一夜之间由另一个新兴阶级——工厂主制造出来的。所有这些大变动自然都反映在了艺术里。所以，19世纪初的西方文明面对的是一个全新的世界。

第 18 章

伊斯兰艺术和非洲艺术

ARTS OF ISLAM AND OF AFRICA

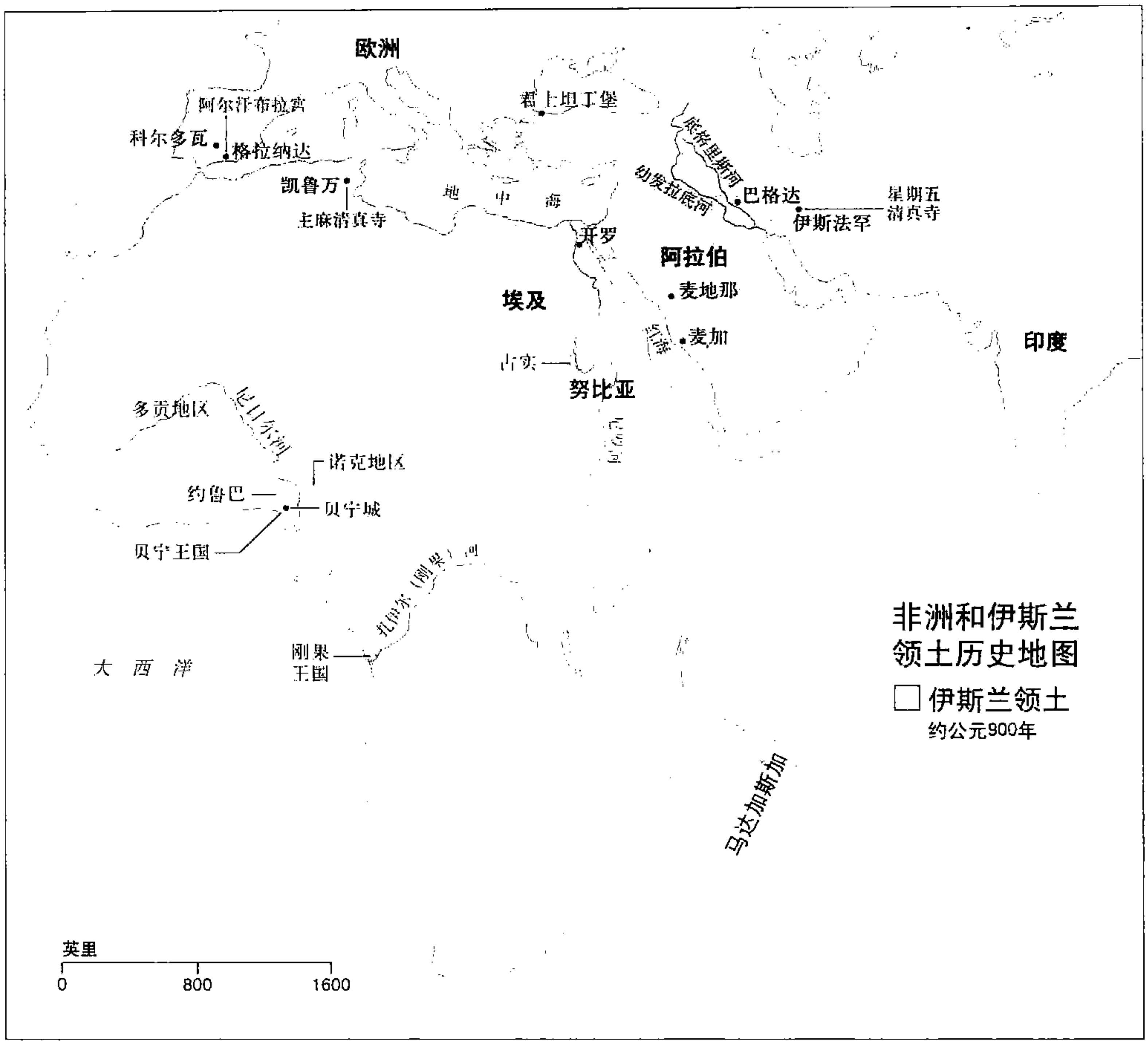
第十四章所讨论的古代文明的巅峰是罗马帝国的崛起，到公元 100 年为止，它的领土范围已经包括了整个地中海地区。第十五章讲述了皇帝君士坦丁死后，这个帝国分裂成东西两半的过程。东部作为拜占庭帝国，又延续了一段时间。西部在经历了一个不稳定的时期之后，形成了欧洲。到上一章为止，我们已介绍完其近代即将开始以前的历史。但罗马在地中海南部沿岸的领土，即北非、埃及、近东和美索不达米亚的情况如何？回答就是伊斯兰教，我们对西方之外的艺术传统的简短考察就是从伊斯兰教开始的（第二十一章将继续讲述西方艺术的故事）。

伊斯兰艺术

伊斯兰教于 7 世纪初在阿拉伯半岛上兴起。根据伊斯兰教教义，曾通过亚伯拉罕、摩西和耶稣等使者宣谕的上帝在这里最后一次直接对人类作出谕示。他通过天使加百列（Gabriel）向先知穆罕默德（Muhammad）传递圣言。对这天启感到震惊的穆罕默德开始布道。他的预言的核心是 islam，这是阿拉伯语，意思是“顺从”，即顺从真主。接受穆罕默德教义的人被称为穆斯林，即“顺从者”。穆罕默德死后，他所讲过的天启的内容被集中起来并整理成《古兰经》（“吟诵”），这就是伊斯兰教的圣典。

622 年，穆罕默德从麦加城向北移居麦地那城。这次被称作“迁徙”（hijra）的移居标志着伊斯兰历的元年，成为一个新时代的起点。在麦地那，穆罕默德既是宗教领袖，也是政治领袖，阿拉伯半岛大部都被纳入了伊斯兰共同体。632 年穆罕默德去世后，他的后继者们率领着阿拉伯军队赢得了一场又一场胜利，到了 8 世纪中叶，伊斯兰教的统治范围已从西方的西班牙和摩洛哥延伸到东方的印度边境。

伊斯兰教把阿拉伯各族从一群互相敌对的、以口头文明为主的部落变成了一个统一在信仰之下、以书写文字为基础、管理着广袤领土的民族。这种新局面为新的艺术文明的成长提供了养料。对祷告场所和王宫的需求带动了大型建筑的兴建；王朝的建立支持了奢侈工艺品，如精美的织物和陶瓷的生产；《古兰经》的中心地位带来了书籍艺术，包括书法和插画的繁荣。无论伊斯兰教的影响传到哪里，当地的艺术传统都在伊斯兰教的资助下发生了改变。



与此同时,来自多个民族的皈依者使伊斯兰教本身变成了一个真正的世界宗教。伊斯兰教从最初的一个阿拉伯宗教转变为一种精神和知识环境,多种文化在其中茁壮成长起来。

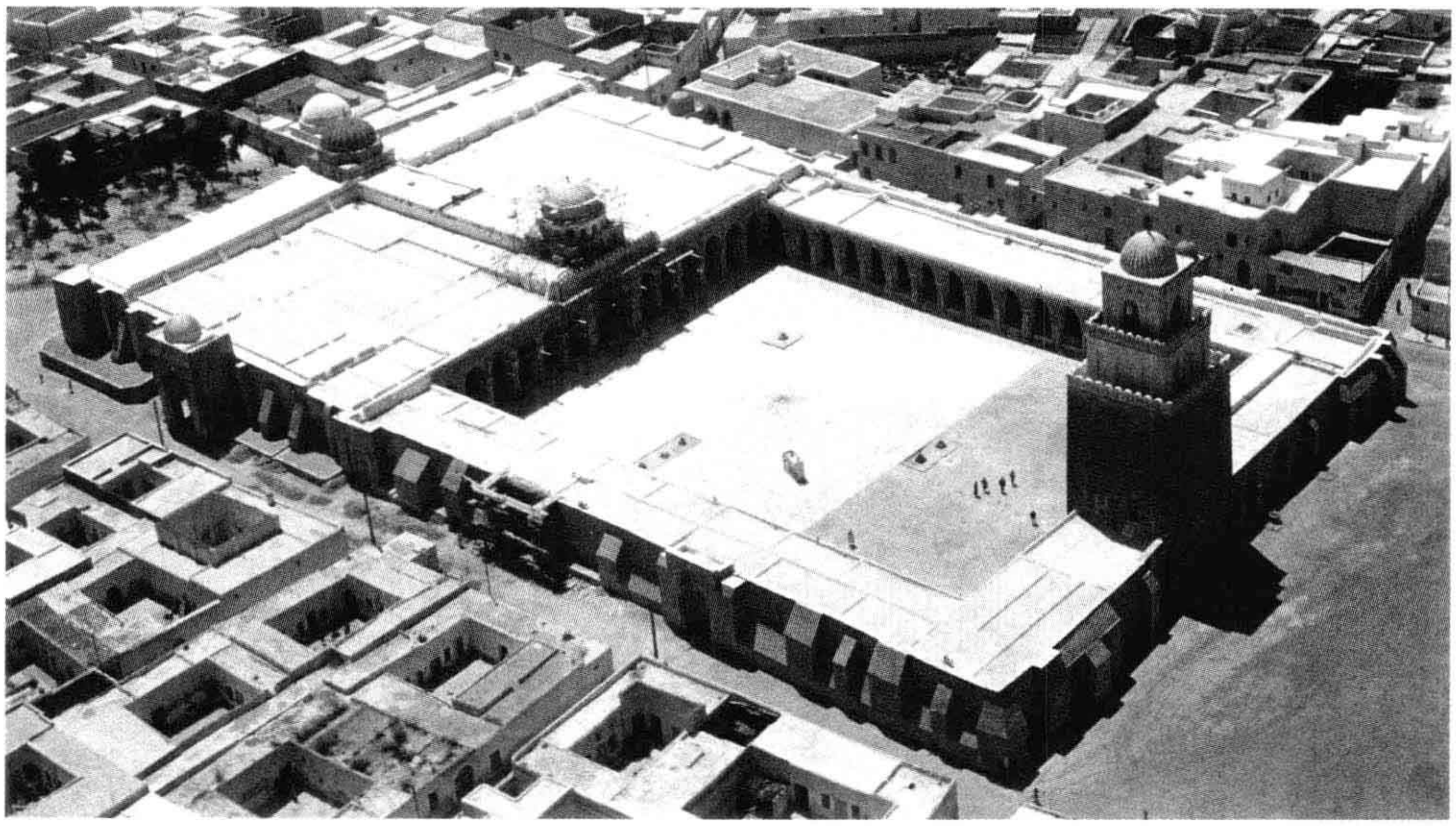
建筑:清真寺和宫殿

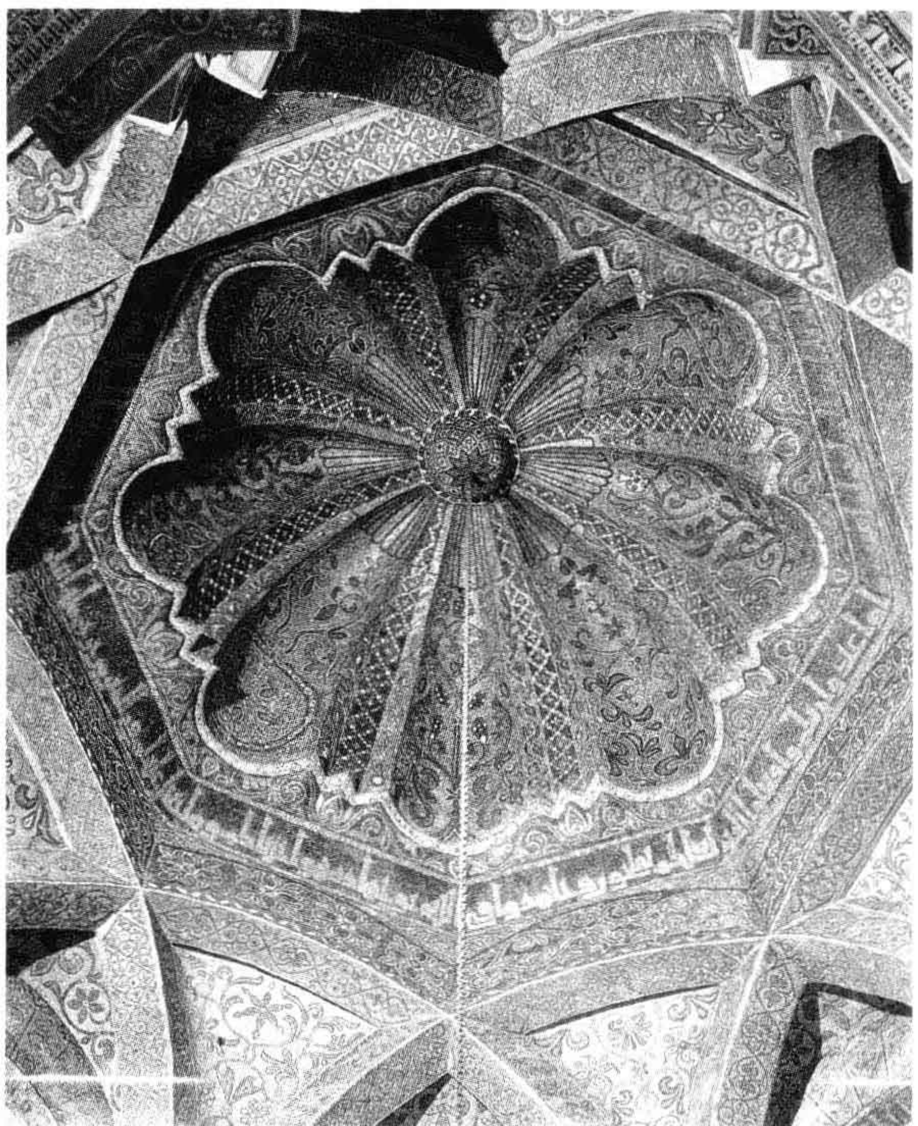
每到一个新地区,伊斯兰统治者首先提出的要求里就包括一个合适的集体祷告场所——清真寺(源自阿拉伯语 masjid,意思是"鞠躬的地方")。早期伊斯兰建筑的灵感来自关于先知在麦地那的住所的描述。与阿拉伯半岛的大部分住宅一样,穆罕默德的寓所是用晒干的砖围着中央的一个院子搭建起来的。沿着其中的一面墙有一道用棕榈树干做成的开放式门廊,它上面盖着棕榈叶屋顶,为人提供阴凉和保护。先知就是在这里向聚在一起的信众讲道的。

突尼斯的凯鲁万主麻清真寺(**18.1**)表现了这些元素是如何转变成宏伟的结构的。穆罕默德寓所中被遮住的门廊变成了一个祷告大厅(左侧有屋顶的结构)。正如穆罕默德的门廊顶篷由一排排棕榈树干支撑着一样,大厅的屋顶是由厅内的一排排柱子支撑的。祷告厅前面的院子的各条边上都是有顶盖的拱廊。院子入口上方耸立着一座高大的方塔,它叫宣礼塔。每一天,宣礼员都要在它顶部呼喊五次,召唤信众做祷告。

屋顶上两个引人注目的穹顶标示出了祷告厅的中央过道。从院子进入大厅并沿着这条过道往前走的祷告者是在朝凹壁（mihrab）前进，这是对面尽头墙上一个中空的壁龛。这面墙是朝向（qibla）墙，它指出了麦加的方向。穆罕默德要求追随者们在祷告时面朝麦加，所以所有的清真寺，无论在世界上的哪个地方，都朝向那座圣城。在每座清真寺内部，朝向墙——穆斯林们祷告时所面对的那面墙——的标志都是凹壁。

凯鲁万清真寺的宣礼塔模仿的是古罗马的灯塔造型，清真寺的柱子、拱和穹顶等形式则以古罗马和拜占庭建筑为基础。伊斯兰世界与拜占庭之间的文化交流在西班牙科尔多瓦清真大寺中也可以看到。我们在第三章看过这座清真寺祷告厅的内部（见 3.5）。这里的插图展现的是凹壁前方的穹顶（**18.2**）。八条相互交叉的拱从一个八角形基座上升起，撑起大厅上方有凹槽的瓜形穹顶。穿过拱隔成的窗户透进来的光照在布满室内表面的金光闪闪的镶嵌画





18.1　（上）主麻清真寺，凯鲁万。836 年及之后

18.2　（下）凹壁前方的穹顶，清真大寺，科尔多瓦。约 965 年。镶嵌画

相关作品



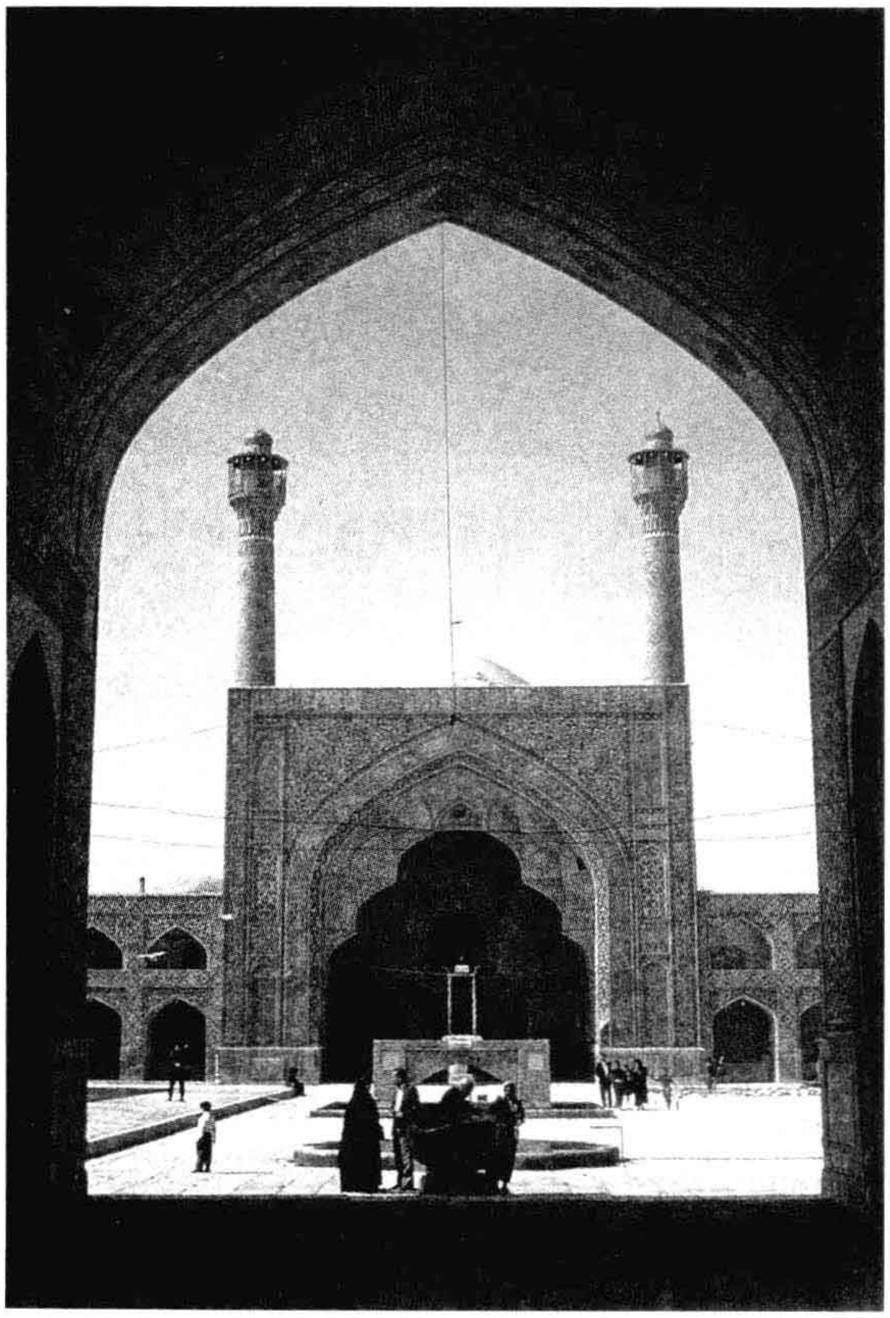
3.5　阿卜杜勒·拉赫曼一世礼拜厅，清真大寺，科尔多瓦。

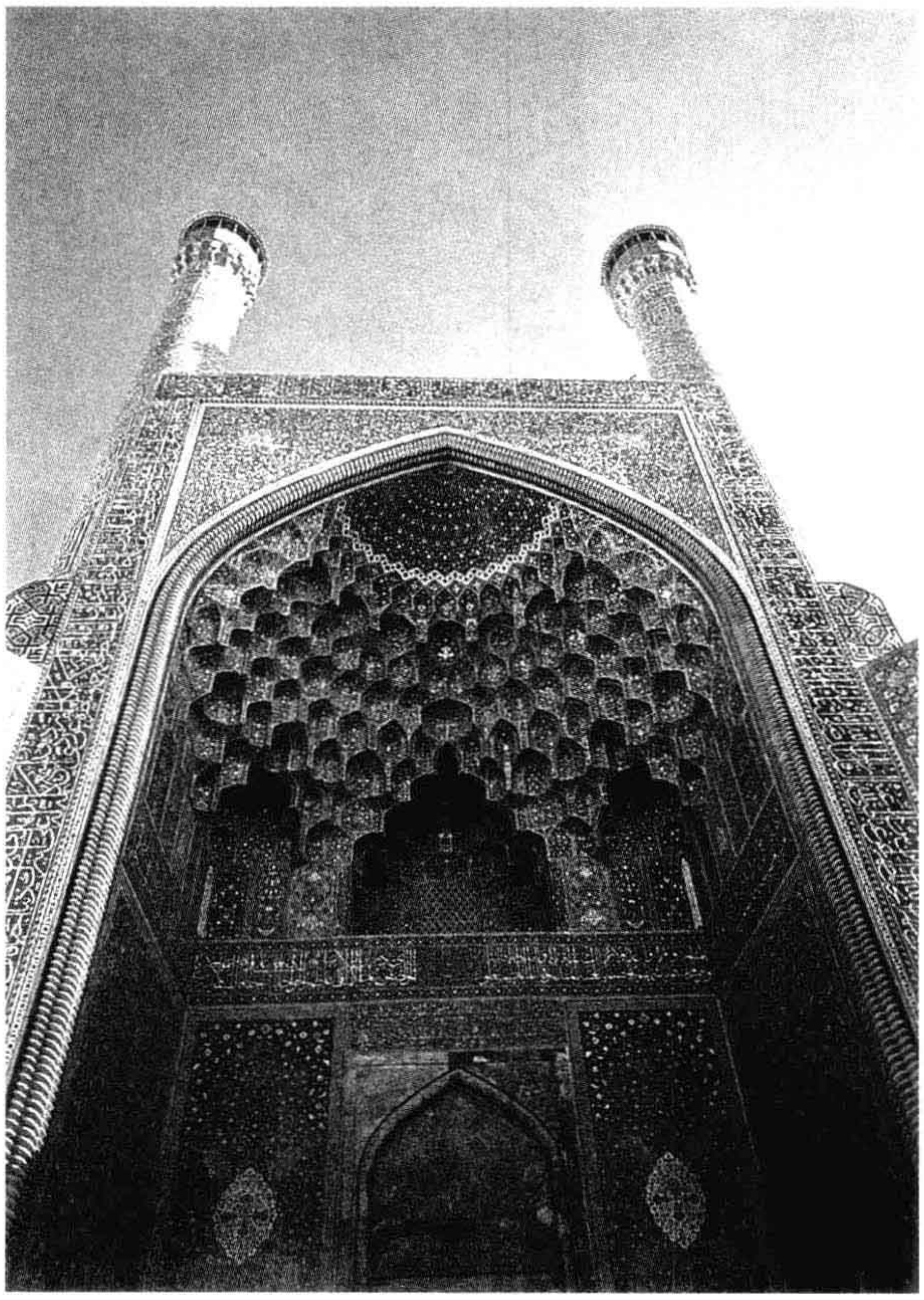
上。金色的镶嵌画可能会让您想起拜占庭教堂(见 15.9)。事实上,命人制作这些镶嵌画的 10 世纪统治者曾派了一个使节去见拜占庭皇帝,请求他派一位手艺高超的工匠前来指导。据说,皇帝不但派去了工匠,还送去了一份礼物:35000 磅方形马赛克。

拜占庭教堂中的镶嵌画会描绘耶稣、马利亚和圣徒,而这里的镶嵌画却没有描绘任何人物,更不要说真主本人了。《古兰经》对偶像崇拜提出了严厉的警告,这最终催生出了一条教义:宗教环境里禁止出现任何人和动物的图像。所以,为伊斯兰赞助人工作的艺术家们把自己的创造才能全部倾注到装饰性的几何花纹和程式化的植物图案——弯弯的卷须、茎、叶和花——上去。阿拉伯字母也成了一种重要的装饰元素。在这座清真寺里,拱上方的一条八角形镶边上就出现了《古兰经》里的一段话。

在东方,伊斯兰文明受到了波斯(今天的伊朗)文化的影响。在拜占庭帝国被阿拉伯军队击垮以前,波斯一直是它的主要对手。12 世纪时,从波斯建筑衍生出了一种新型的清真寺,图中就是其最早、影响最大的例子之一:伊朗伊斯法罕的星期五清真寺(**18.3**)。照片显示的是从入口向庭院看的景象。正前方有一个拱顶大厅,它的尖拱门嵌在一个长方形边框里。这是敞厅(iwan),在波斯宫殿里,这种结构的作用是使通向皇家接待大厅的入口变得醒目。

清真寺院子的每一面都竖立着一座敞厅。这种四敞厅布局成了标准的波斯建筑样式,其影响向西传到了埃及,向东传入了中亚和印度。比方说,印度的泰姬陵就是以波斯建筑形式

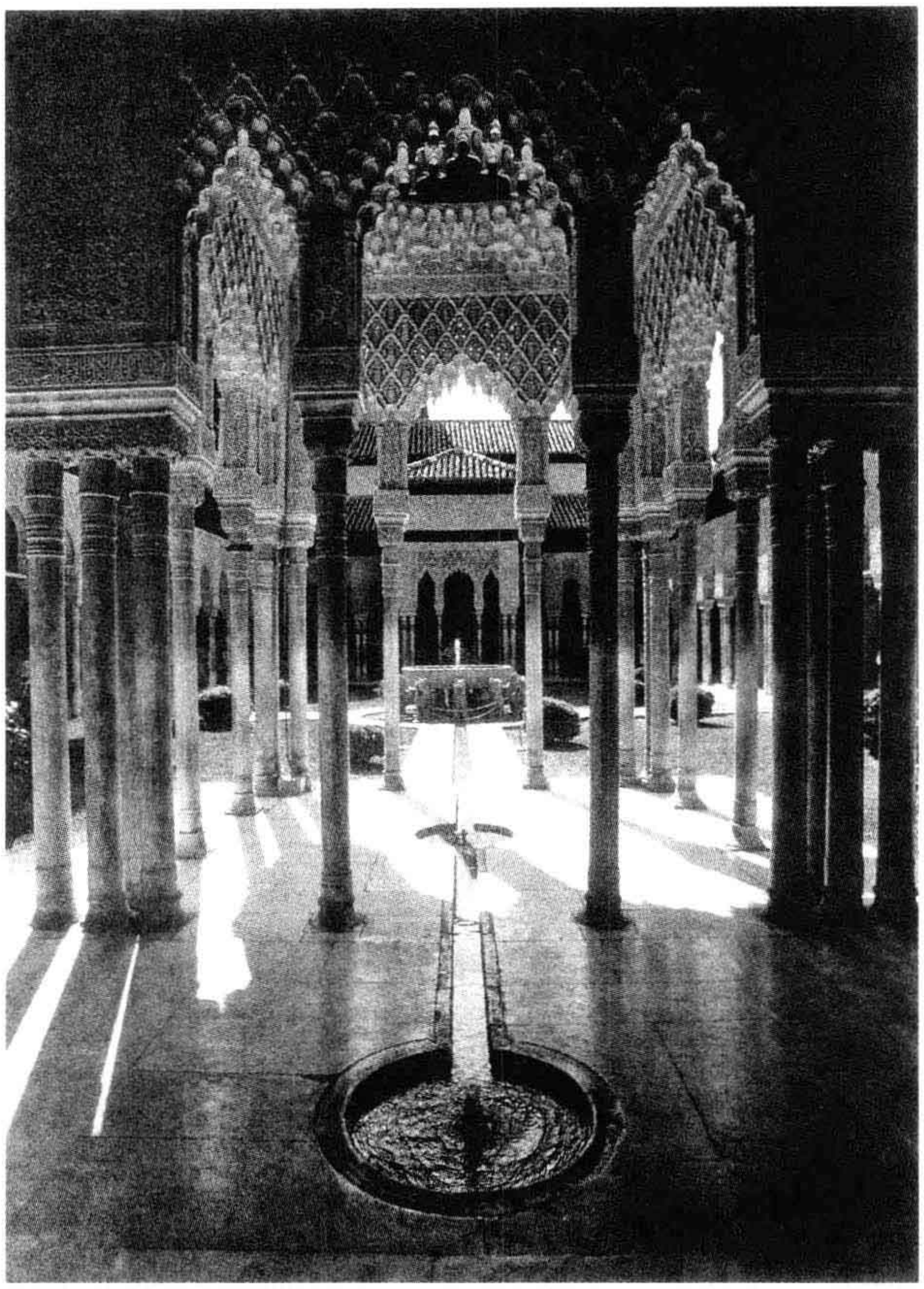




18.3 (左)麦加朝向敞厅,星期五清真寺,伊斯法罕。1121—1122 年以后重建(后来又有进一步加工)

18.4 (右)入口,皇家清真寺,伊斯法罕。1611—1666 年

为基础的，其四个立面都有一座敞厅（见 13.18）。伊斯法罕星期五清真寺的照片是在入口的敞厅里面拍摄的，敞厅的巨大尖拱成了相框。穿过院子是朝向麦加的朝拜敞厅。两座细长的宣礼塔耸立在它的两个角上。朝拜敞厅充当了祷告厅，其他三座敞厅则成了研究、休息或上课场所。朝拜敞厅的后面有一个穹顶大厅，它是为统治者及其廷臣们做私人祷告而建造的，凹壁就在这里面。



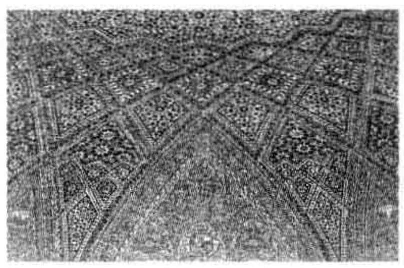
18.5　狮庭，阿尔汗布拉宫，格拉纳达。14 世纪中叶

朝拜敞厅的内部看起来像是由三角形的凹洞组成一样，又仿佛是被一个巨大的勺子挖空了一般。这些 14 世纪时添加的小龛似的凹洞叫钟乳形饰（muqarnas），是最独特的伊斯兰建筑装饰之一。它们也出现在同样位于伊斯法罕的 17 世纪皇家清真寺那美轮美奂的入口通道（**18.4**）上，只是形态更为典型。如瀑布般从尖拱顶部的旭日图形倾泻而下的一排排密集的钟乳形饰似乎没有尽数，就像蜂巢或钟乳石一样。

布满入口通道每一寸表面的蓝色瓷砖镶嵌画是波斯艺术家的特有的拿手技艺。在这个地区，从古代的美索不达米亚文明（见 14.9）起，瓷砖就被用于装饰建筑物了。一条用耀眼的白色写在深蓝底上的铭文沿着边框外缘铺展开来；另一条书法镶边则出现在钟乳形饰的下方。其余部分装饰着程式化的开花植物图案。与钟乳形饰一样，这些图案似乎也是没有尽数，仿佛一个鲜花多如繁星的花园像地毯一样覆盖在建筑上。

在阿拉伯人的领导下持续了大概一个世纪的统一状态之后，伊斯兰各地被地区性王朝分而治之，阿拉伯王朝与由非洲、波斯、土耳其和中亚民族建立的王朝分庭抗礼。为这些统治者修建的豪华宫殿几乎已经荡然无存，因为当一个王朝下台时，宫殿通常都会被拆毁或废弃。一个罕见的例外是西班牙格拉纳达的阿尔汗布拉宫。阿尔汗布拉宫的主体建于 14 世纪奈斯尔王朝统治时期，它是一个王城，里面有花园、宫殿、清真寺、浴宫和工匠住所，所有这些都建在一座年代更早的山顶要塞的防护墙之内。从外面看，阿尔汗布拉宫完全就是一座险峻的要塞。但是，一进到里面，参观者们就会发现自己来到了一个被隐蔽起来的异常雅致、精美的世界。

相关作品



3.3　内景局部，纳斯尔·穆尔克清真寺。

图中的狮庭（**18.5**）得名于支撑着中央那座喷泉的石狮。从一座远山引来的水从暗渠流到阿尔汗布拉宫各个角落、从

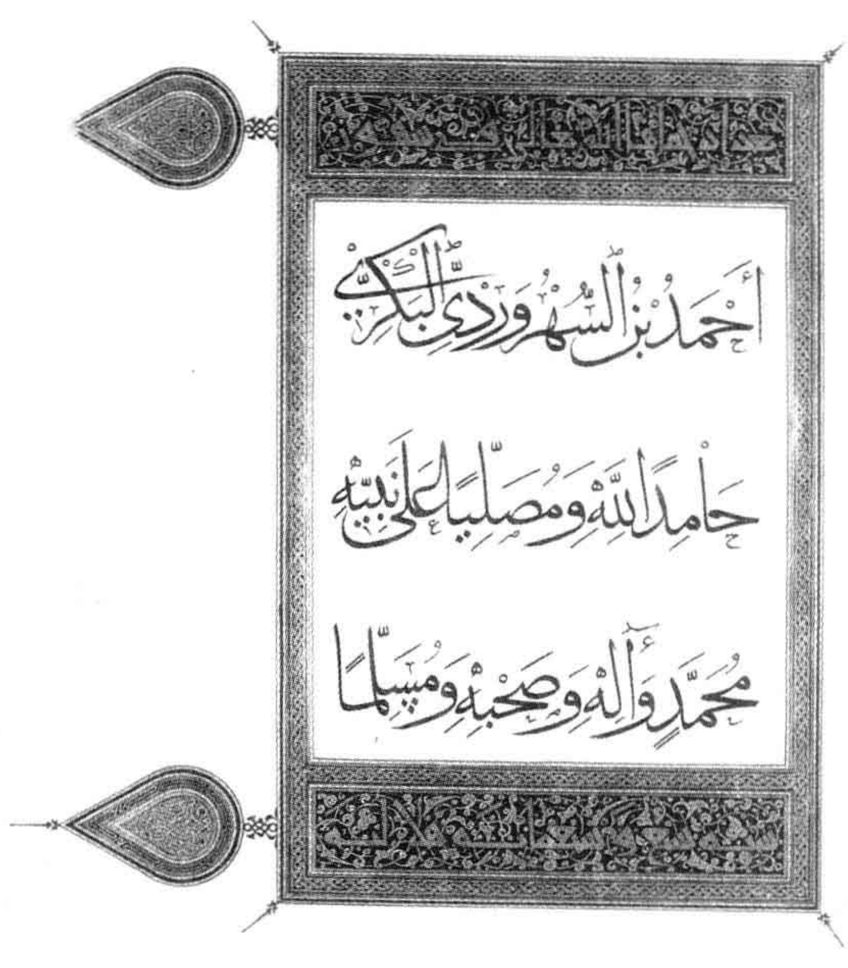
喷泉和池塘冒出来。室内外空间也通过敞开的入口、门廊和凉亭相互贯通。在这里，刻有网状透雕花纹并以钟乳形饰为“缘饰”的拉毛粉饰屏风架在细长的柱子上，既透光又通风。奈斯尔王朝是西班牙最后一个伊斯兰王朝。基督教国王们已夺回半岛大部地区，1492 年，格拉纳达也被基督教军队攻陷，伊斯兰教在西欧近 800 年的存在结束了。

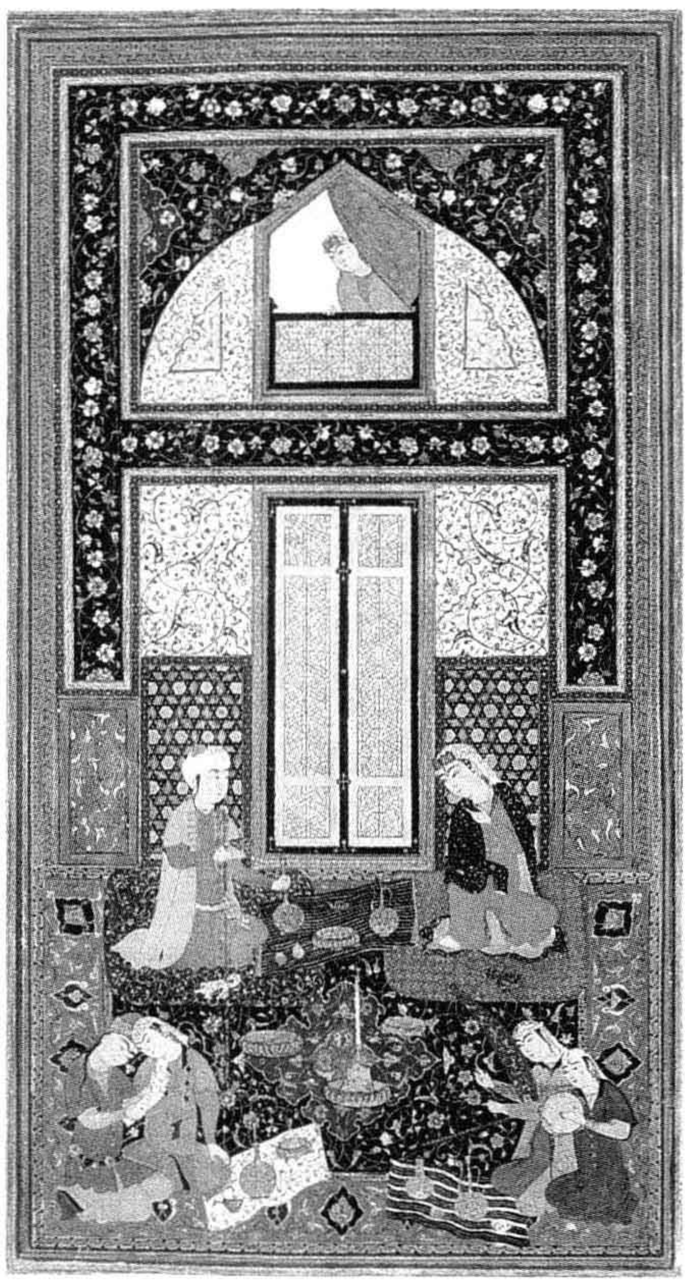
书籍艺术

抄写整部《古兰经》——伊斯兰学者一般都能熟记——被认为是一种祷告行为。所以，书法就成了伊斯兰世界最受重视的艺术，大书法家能获得欧洲人赋予画家和雕塑家的那种名望。作为一部宗教典籍，《古兰经》的装饰中从未出现过人或动物的形象。相反，艺术家们就像在清真寺中那样，用几何纹样和程式化的植物图案来装饰手抄本。一个例子就是著名书法家艾哈迈德·苏拉瓦底（Ahmad al-Suhrawardi）1307 年抄写的一本《古兰经》中的一页（**18.6**）。绘出的边框顶部和底部的镶边里用金色装饰着缠枝植物和一行用一种名为库法的古代阿拉伯字体书写的经文。艾哈迈德本人醒目、优雅的笔迹占满了框内的区域。作为一个更有名的书

18.6 （左）艾哈迈德·苏拉瓦底（书法）：《古兰经》一页，巴格达，1307 年。纸上墨水、颜料和金粉，51.3×36.8 厘米。大都会艺术馆，纽约

18.7 （右）《巴赫拉姆·古尔和公主在黑楼中》，出自一部手抄本哈蒂夫《七幅画像》。布哈拉，1538 年。弗里尔美术馆，华盛顿





法家雅卡·穆斯塔西姆(Yaquat al-Mustasimi)最有天份的学生之一,艾哈迈德的居住、工作地都在当时重要的书籍制作和学术中心巴格达。

虽然《古兰经》不能用画像来装饰,但其他的书可以。书籍是身处伊斯兰文明的画家们主要的艺术表达渠道。艺术家们用最优质的颜料和尖头毛笔创造出细节引人入胜的画面,比如《巴赫拉姆·古尔和公主在黑楼中》(*Bahram Gur and the Princess in the Black Pavilion*, **18.7**)。巴赫拉姆·古尔(Bahram Gur)是伊斯兰时期之前的一位波斯国王,他传奇般的丰功伟绩常常见诸诗歌。16 世纪的波斯诗人哈蒂夫(Hatifi)的《七幅画像》(*Haft Manzar*)讲述了巴赫拉姆·古尔对七位公主的画像的迷恋。他最终赢得全部美人归,并为每位公主都建了一座闺楼,一座楼一种颜色。俄罗斯公主住在红楼,希腊公主住在白楼。在这幅画中,巴赫拉姆·古尔探望的是住在黑楼的印度公主。

相关作品



4.51 《围困贝尔格莱德》。

复杂的、平面化的建筑背景和强烈的色彩是这件作品可能的作者、艺术家沙伊卡扎达(Shaykhazada)的风格特点。花纹层层叠叠的地毯朝画面方向倾斜,而摆放在地毯上的铜器则合乎透视法。国王和他的公主端坐在各自的地毯上,身后是一面贴着瓷砖的墙。上方的背景很像敞厅的方形边框和拱门,敞厅这种流行的波斯建筑样式完全可以给为一位印度公主建造的闺楼增光添彩。

日常生活艺术

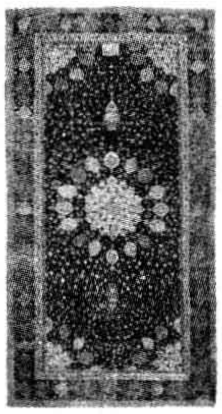
西方的艺术观念往往把地毯和陶瓷这类装饰艺术贬低到“次要”的地位。除了极为尊崇书籍艺术之外,伊斯兰文明一般认为,所有在制作过程中包含着技艺和品位的物品同样值得称赞和关注。比方说,地毯及其他织物是伊斯兰艺术的一个重要组成部分。我们在第十二章看过波斯织物中最著名的阿尔达比勒地毯(见 12.14)。开罗产的苏丹纳西尔·穆罕默德·伊本·卡拉恩铜盆(见 12.8)这样的作品的金属加工工艺得到了很高的评价。

我们将以一件陶瓷艺术精品来结束这次对伊斯兰艺术的考察:16 世纪奥斯曼帝国制作的一盏庙灯(**18.8**)。以土耳其为根据地的奥斯曼王朝于 1281 年上台执政。1453 年,奥斯曼军队攻占了君士坦丁堡,致使拜占庭帝国灭亡。后来更名为伊斯坦布尔的君士坦丁堡成了奥斯曼帝国的首都,直到 20 世纪现代的土耳其国建立。这盏灯是在耶路撒冷的一座 7 世纪建筑——圆顶清真寺中发现的,圆顶清真寺常被称为伊斯兰建筑的第一件作品。奥斯曼统治者出资翻修这处遗迹,这盏灯可能就是为它而制作的。此灯模仿了类似的玻璃吊灯的造



18.8　釉下彩庙灯,出自圆顶清真寺,耶路撒冷。伊兹尼克,1549 年。高 38.4 厘米。大英博物馆,伦敦

相关作品



12.14 阿尔达比勒地毯。



12.8 铜盒。

型，但无法发光，所以可能只具有象征性功能。所用的蓝色、青绿色和白色常见于伊斯法罕的清真寺（见 18.3、18.4），说明奥斯曼宫廷中有波斯陶工。混合了多种母题的装饰纹样里包含了来自当时为东伊斯兰各国所收藏和推崇的中国瓷器的元素。最后，我们又一次看到了阿拉伯字母那气宇轩昂的竖直和卷曲线条：字必须写得足够优美，才能传达真主之言。

非洲艺术

当阿拉伯军队于 7 世纪入侵非洲时，他们首先占领的是埃及，它当时是拜占庭的一个省，也是非洲最著名的古代文明的发源地。第十四章把古埃及放在地中海世界的背景下介绍，是因为它与美索不达米亚、希腊和罗马的交往是西方艺术史的一个重要组成部分。但埃及文明起源于非洲，是非洲人民的创造，记住这一点对我们会很有帮助。

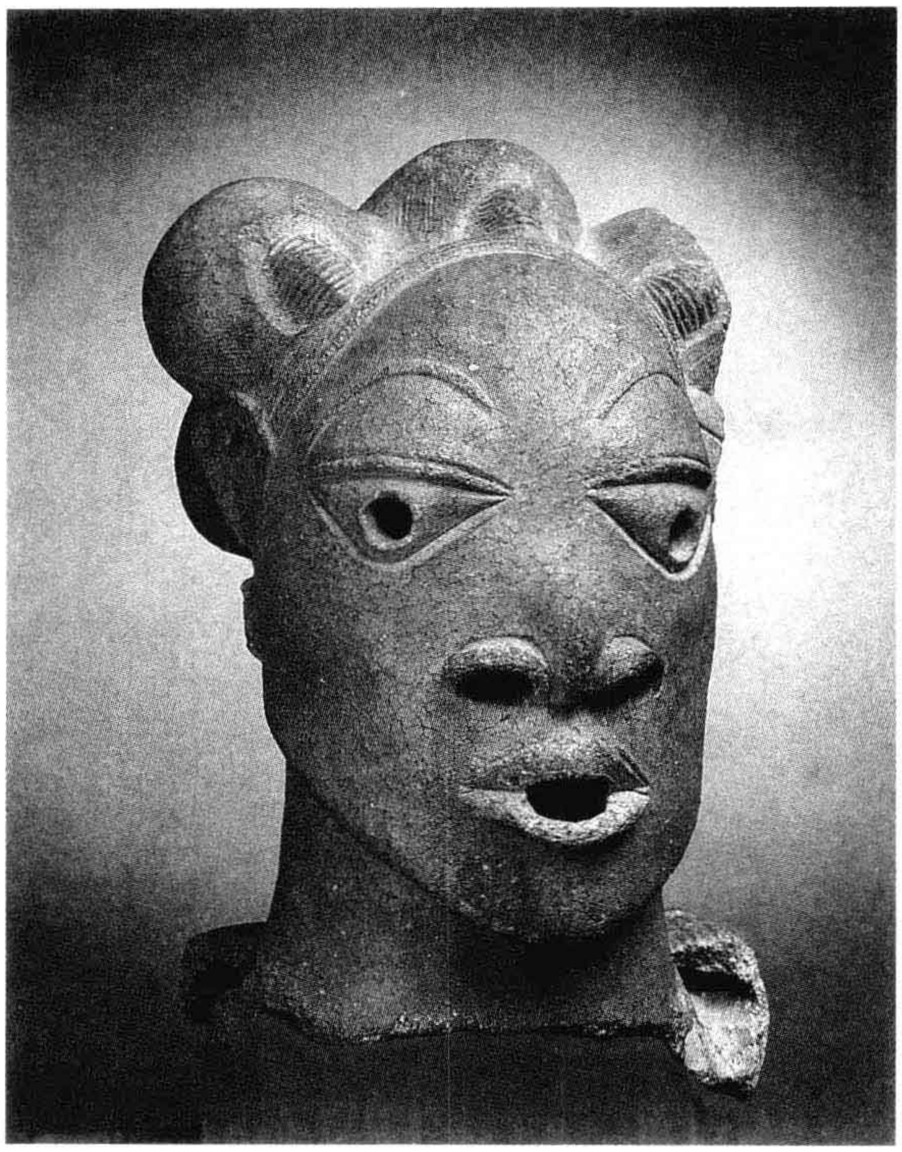
养育了埃及的尼罗河同样哺育着埃及以南一个名叫努比亚的地区的各个国家。努比亚通过贸易网与撒哈拉沙漠以南的非洲地区相连通，非洲丰富的自然资源——乌木、象牙、黄金、熏香和豹皮——正是通过努比亚流入埃及的。最有名的努比亚王国是崛起于公元前 10 世纪并延续了 1400 多年的古实。图中这件黄金饰品（**18.9**）出土于一座古实王陵——阿玛尼沙克托（Amanishakheto）王后金字塔。一个造型精致的山羊头从饰品中央向外突起，在古实，跟在埃及一样，它是太阳神阿蒙的象征。在山羊头的上方，日轮升了起来，它后面是一个逼真的古实神庙入口。

阿拉伯军队带着战利品继续西进，他们穿过非洲的地中海海岸，迅速击溃了驻守在古罗马海岸城市的拜占庭军队。但要征服非洲土著柏柏尔人，困难就大得多了。古代地中海世界非常熟悉柏柏尔王国。在古罗马帝国时期，柏柏尔人与非洲的罗马人混居在一起，偶尔还会有柏柏尔人升任罗马军队的高级军官。有一位柏柏尔将军还当上了古罗马皇帝。在被穆斯林占领之后，柏柏尔人逐渐皈依伊斯兰教，穆斯林柏柏尔王朝统治着摩洛哥、阿尔及利亚和西班牙。柏柏尔人还参与了横跨连通地中海海岸与非洲大陆南部其他地区的撒哈拉沙漠的长途贸易。伊斯兰教沿着这些古老的贸易路线，以和平的方式传遍了西非大部分地区，最终产生了马里杰内清真寺（见 13.1）这样的非洲伊斯兰艺术。

穆斯林旅行者在撒哈拉沙漠以南发现的那个非洲曾经是、现在依然是差不多几百种文明的发祥地，这些文明每一种都有其独具特色的艺术形式。非洲艺术与其他任何艺术传统都更能促使我们拓展自己的艺术观念：艺术是什么？它能采取何种形式？它产生于什么样的冲动？它有什么功能？这些艺术的历史大部分已湮没无闻，这部分是因为一个简单的原因：非洲的大部分艺术品由不耐久的材料，如木头制成。尽管如此，20 世纪的发掘活动还是发现了许多令人着迷的石头、金属和赤陶艺术品，包括像这尊赤陶头像（**18.10**）这样的雕塑。

光滑的表面和 D 字形眼睛是诺克文化的雕塑作品的特征，这种文化得名于一个尼日利亚小镇，最早的一批诺克艺术品就是在那里发现的。科学测试表明，诺克文物的制作年代为





公元前 500 年到公元 200 年，或者说与古希腊、罗马时期大致相当。这尊从脖子处断开的真人大小的头像可能属于一件完整的人像。通过几件已经复原的完整人像判断，它那雕刻出来的复杂发式原本可能配有大量珠宝和其他饰物。

诺克文化有可能影响了该地区年代晚于它的文化，但我们无法下定论。可以肯定的是，若干世纪之后，非洲最持久的艺术生产中心中的两个就是在离诺克地区不远的地方兴起的。一个是 13 世纪开始成形的贝宁王国。贝宁地处尼日利亚境内诺克遗址以南的一个地区，在一个与它产生于同一个世纪的王朝的统治下，它一直延续至今。

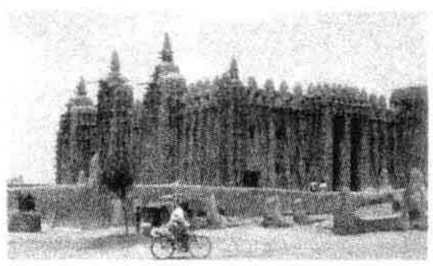
与古埃及统治者一样，贝宁的国王被认为是神。神圣君主制在许多非洲社会中很常见，艺术常被用来强调和支持这种制度。在第五章，我们就见过一个献给贝宁国王的手的黄铜祭坛（见 5.21）。祭坛通过对称布局反映了国王的中心地位，通过等级尺度（他的体形比随从们大）表现了他的重要性，通过比例（头部占据了他全部身高的三分之一）体现了他头部的象征性作用。

这些元素再次出现在宫殿区的皇家祭坛（**18.11**）中。在传统上，每任国王在登基时都会命人制作一个供奉其先父的祭

18.9　（左）饰品，出自阿玛尼沙克托王后墓，古实，麦罗埃时期，公元前 50—前 1 年。黄金，镶嵌玻璃；高 6.4 厘米。埃及博物馆，柏林国立博物馆

18.10　（右）头像，一尊更大雕像的残部。诺克文化，公元前 500—公元 200 年。赤陶，高 36 厘米。联邦政府博物馆与文化遗产委员会，拉各斯

相关作品

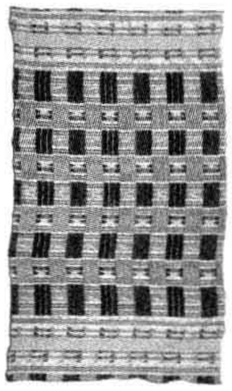


13.1　主麻清真大寺，杰内。

相关作品



5.21 皇家手祭坛，贝宁。



1.7 肯特布，产自加纳。



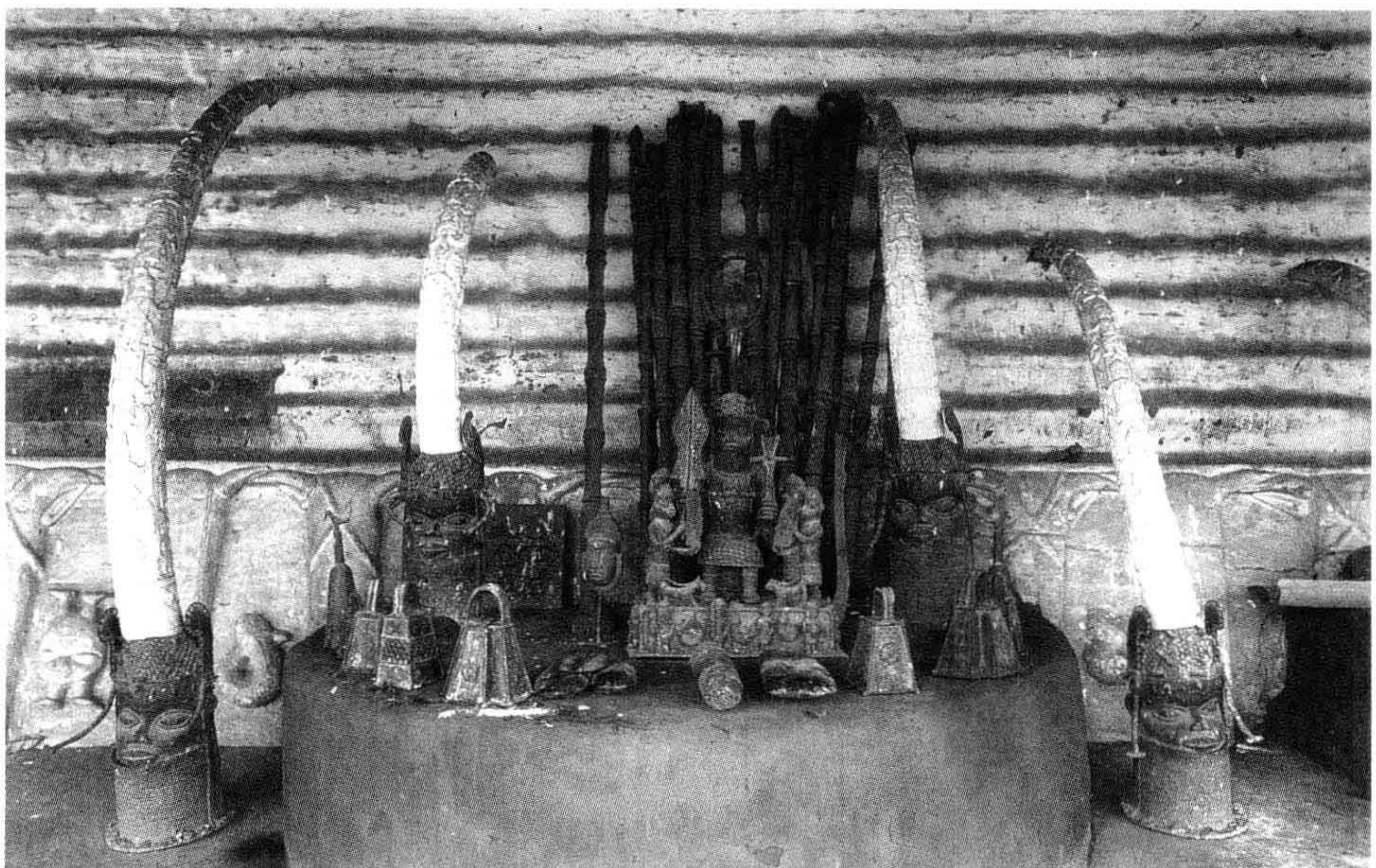
2.32 阿坎（芳蒂）译语官。

坛。本图中的祭坛供奉的是19世纪末的君主奥翁拉姆文（Ovonramwen）。祭坛中央摆放着一尊黄铜雕像：一位国王站在中央，两个随从分列两旁。与那个供奉手的小祭坛一样，等级比例突出了国王的重要地位。这一对称布局位于一个更大的对称结构——整个祭坛本身的中心。在供案边缘陈列着礼仪中使用的铜铃，左边三个，右边三个。四尊较大的黄铜君王头像也对称地一字排开，每个头像顶部都插着一根象牙，象牙上刻着多个王室人物的浮雕形象。

1897年，英国军队袭击了贝宁王宫，抢走了宫中保存的大部分艺术品——在大约400年内制作的黄铜、象牙、赤陶和木头制品。因此，我们可以在世界各地的博物馆中看到与这幅照片中的这些供品类似的物品。细赏贝宁黄铜头像或刻花象牙是有益的经历，但这些物品本不应孤立地来看，更不要说放在博物馆里供人观看了。它们作为基本组成部分，在一个更大的复合式艺术品——整个祭坛中占有一席之地。

根据口头传说，当前的贝宁王朝是由一个来自西北方的约鲁巴城市伊费的王子创立的。约鲁巴统治者也被看作神，艺术家们雕刻了头像来纪念他们。我们在第二章见过两个这样的头像：一个是表现君王外在的、肉体的头颅的13世纪写实作品，一个是表现其内在的、精神的头颅的抽象作品（见2.16、2.17）。虽然约鲁巴艺术家已不再制作这类作品，但约鲁巴的国王仍被奉为神，艺术依然致力于凸显他们的卓越气度。

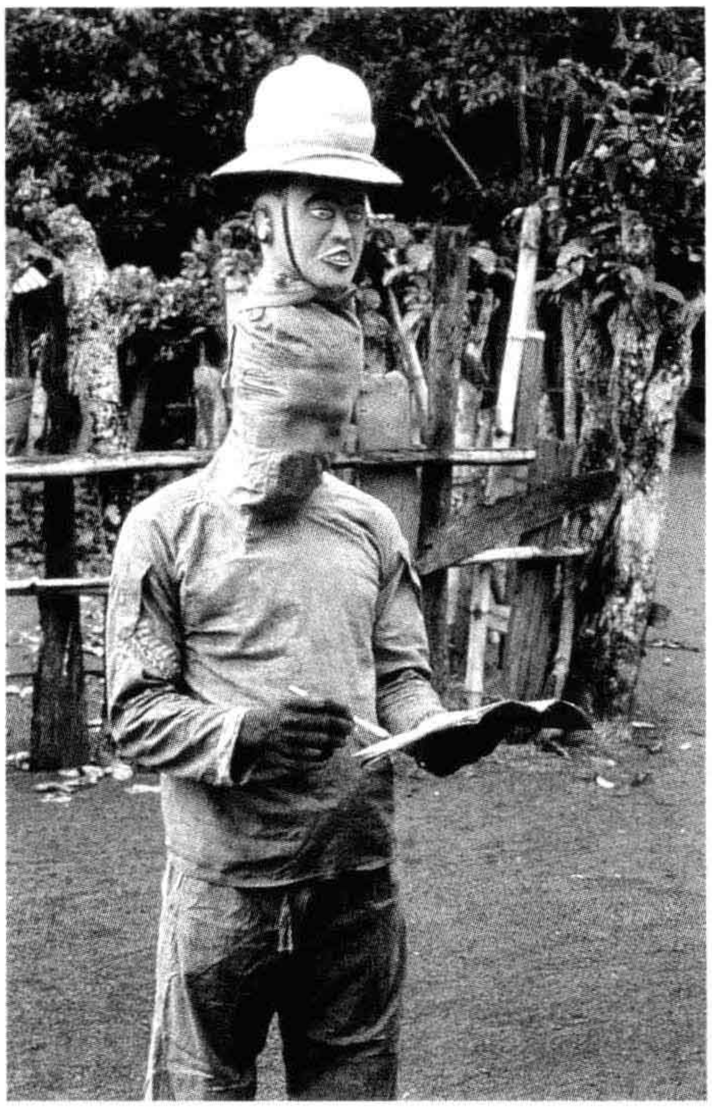
在这张拍摄于1977年的照片里，约鲁巴国王阿里瓦卓耶一世（Ariwajoye I）身穿华丽的礼服端坐在



18.11 供奉国王奥翁拉姆文（1888—1897年在位）的宫廷祭坛，贝宁，尼日利亚

非洲回头看

非洲假面戏从面对一小群新入会者的神圣而秘密的表演，到接近世俗娱乐的公共表演，类型不一而足，但从来没有哪一种假面戏是完全世俗的。规模最大的假面戏可以用许多天的时间分阶段表演，以多种面具为主角。代表自然和自然力的神；由祖先和新亡者变成的神；按人的种类或社会角色划分的神，如年轻侍女、铁匠和农夫；代表抽象概念的神，如美或生殖力或智慧——可能都会露面。我们对这种丰富多采、形式多样的艺术类型的了解主要来自西方的研究者，如人类学家和艺术史家。在过去的一个世纪里，他们花了很多时间在“田野考察”上，也就是说，深入不同的非洲村落，观察、拍摄、记录这些表演。但由于假面戏奇特的天性，观察者反而常常觉得自己成了观察的对象。



一场伊博族假面戏中的“白人”，阿玛古伊兹，尼日利亚，1983 年

图中戴面具的人是在一个伊博族村子的一次假面戏表演中被人拍下来的。他是“奥尼奥查”(onyeocha)，即“白人”。他头戴木髓做的帽盔，手拿木髓做的笔记本和笔，可能是一个来此对这些有趣的非洲人作重要研究的学者。在剧团的其他假面舞者跳舞时，他却不动。相反，他傲慢地看着他们的举动，然后记下笔记。众所周知，欧洲人热衷于把无论什么事都写下来。但这样做，他们能了解到什么呢？

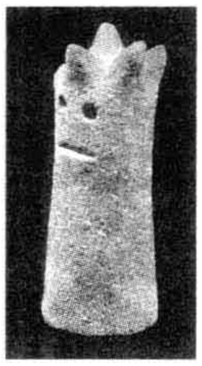
表现欧洲政府官员的白人面具是 20 世纪初开始出现的，这时的非洲大陆正处在殖民统治之下。在旅游业扶持了许多公共假面戏的今天，扮演游客的假面舞者时有出现。他们带着用木头雕刻的“照相机”，推推搡搡地挤过人群，寻找令他们满意的景致。在一场约鲁巴假面戏中，一对假扮的欧洲夫妇竟然跳起舞来，但那是怎样的舞蹈啊！他们先跳了一段华尔兹，然后换上了一首迪斯科舞曲，音乐令他们如此兴奋，以至于最后他们居然在地上打着滚做起爱来！对约鲁巴人来说，在公开场合表露爱意是粗鄙的、令人厌恶的，而大多数欧洲人却沉迷于此。事实上，在这场表演中，作为对比，在欧洲夫妇之后上场的是由面具演员扮演的一对高贵、举止得体的约鲁巴夫妇。在一次由多贡人表演的假面戏里，一个扮成白人的面具演员坐在桌旁问着愚蠢的问题。当然，他是一个人类学家！

欧洲人不是被添加到假面戏中的唯一外人。刻画穆斯林学者以及讨厌的邻族的面具也出现过。对大部分外界角色的表现都含有讽刺意味，往往是在真正权威、神圣的面具也将参加舞蹈的假面戏中起到一种喜剧性的调剂作用。新发明的面具证明了这种鲜活的艺术形式的生命力：它能轻松地将新影响、新事物吸收进自己的世界观。但这些面具也让我们停下来质疑自己研究处于“静止不动”状态中的另一种文化的能力的局限性。有句伊博谚语说：“看假面戏不能站着不动。”的确，所有的文化都处在运动之中，通过接触互相影响——既影响观察者，也影响被观察者。

相关作品

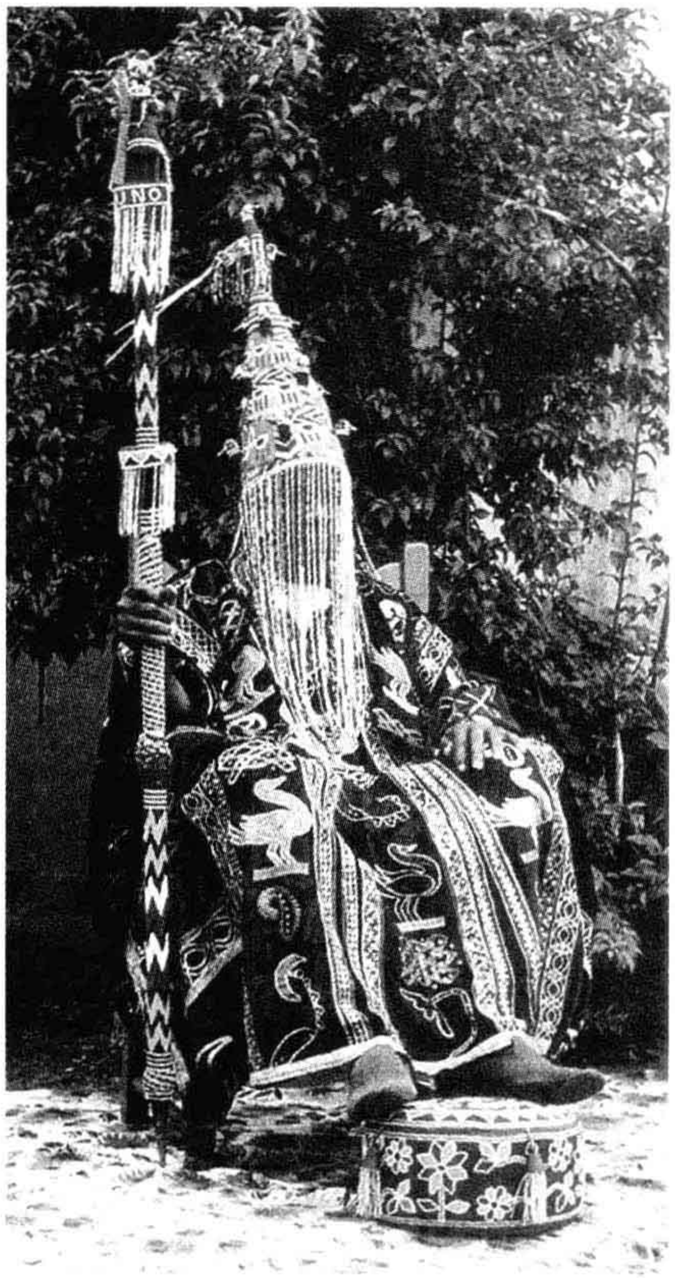


2.16 约鲁巴青铜头像。



2.17
约鲁巴赤陶头像。

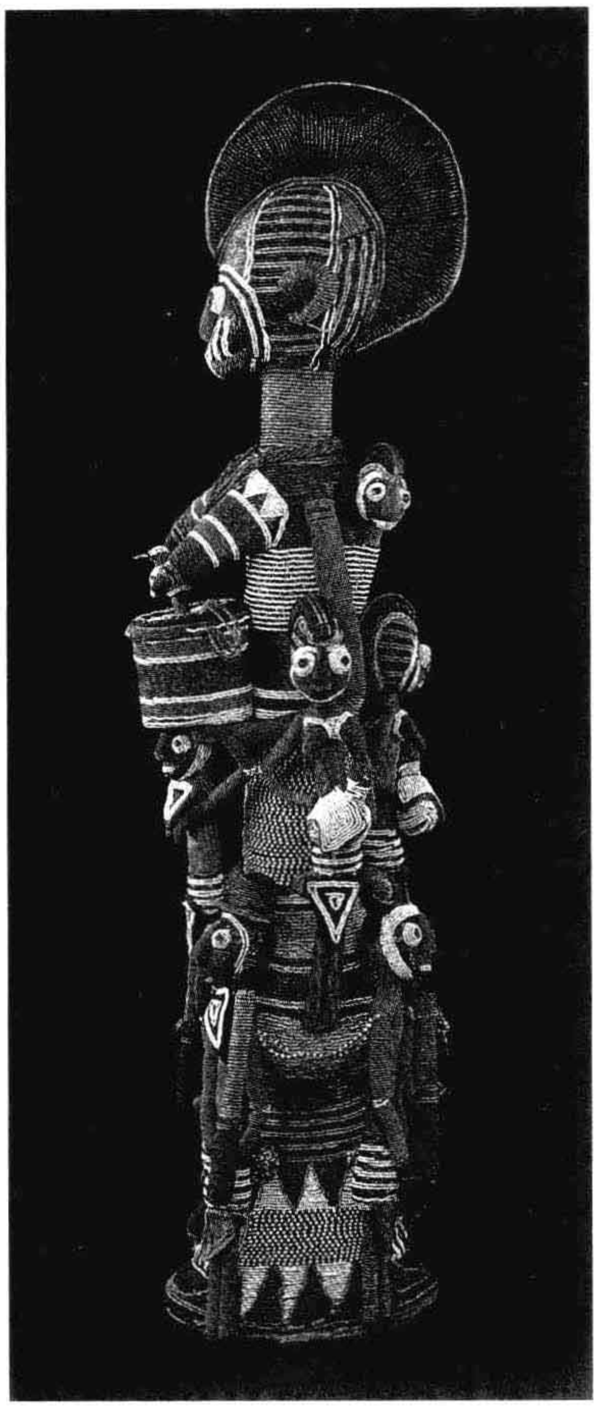
18.12 盛装就座的阿里瓦卓耶一世，1977年

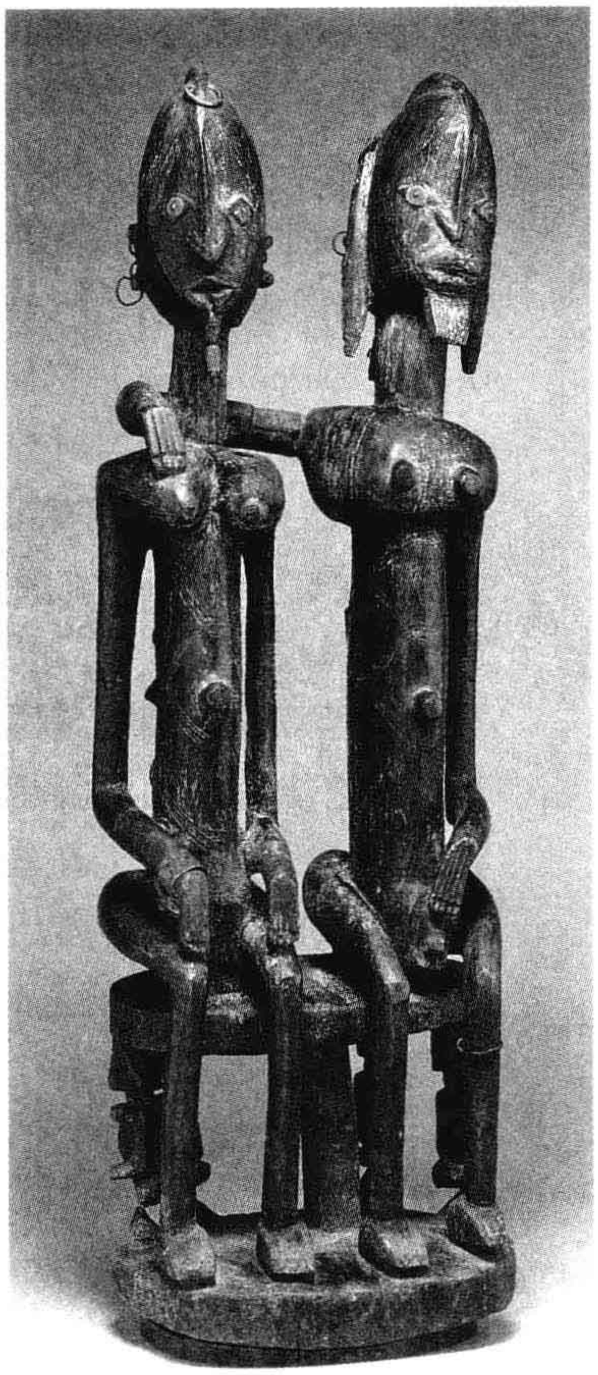


椅子上(**18.12**)。他右手紧握饰有珠串的权杖，头戴一顶圆锥形珠编王冠。王冠上有抽象化的国王先人形象，他们脸冲外，白眼圈的黑眼睛非常好认。冠顶有一只珠编的鸟，圆锥形冠体上则冒出了很多鸟头。这些鸟代表的是女性先人，国王必须从她们身上汲取力量。她们被称为"我们的母亲"，人们认为她们能变成在夜晚活动的鸟。一副珠串面罩遮住了国王的脸，因为他的臣民是不允许直视神明的。王冠体现了在世的国王与神圣祖先同在的观念，因为戴上它，他的头就跟他们融为了一体，他们的多只眼睛则向外凝视着。

20世纪初一位约鲁巴国王命人制作的一个蔚为壮观的珠编摆件(**18.13**)也反映了类似的观念。摆件的基座很像圆锥形的王冠。跟王冠一样，摆件的前后部都有朝外的祖先脸庞(这里可以看到其侧面)。基座上站着一位梳着华丽的羽冠发式的王妃，她身上背着一个小孩。这就像是阿里瓦卓耶王冠顶端的鸟变回了那些身为王权保证的女性祖先中的一员。这个女人手捧一个供碗，碗盖上有一只小鸟。侍女将她的身体团团围住，四个持枪的男护卫则围着王冠状基座站了一圈。在这里，男性的力量根源被认为是体力，而更强大、更神秘的女性力量则是礼制(献祭)和新生命(小孩)的源头。

互补的性别角色也是这尊别致的雕像(**18.14**)的主题，它的作者是居住在今天的马里境内的多贡族的一名艺术家。雕像描绘了一对肩并肩坐在一起的夫妇，是以一种高度样式化的抽象手法雕刻的。他们同坐的凳子以及男人搂着女人肩膀的那条手臂在实际意义和象征意义上把他们联结起来。这两人的头都斜着，都有管状的躯干、瘦骨嶙峋的四肢、马蹄铁形的臀部，连双腿打开的距离都相同，所以几乎一模一样。但在这个基本的整体内部，差异出现了。男人体形稍大，通过手势代表两人说话，而女人则沉默不语。他的右手轻触她的乳房，暗示着她的养育者角色。他的左手放在自己的生殖器上，这个动作是传宗接代观念的表现。女人背着一个小孩，但在图中看不到；男人则背着一个箭囊。正如非洲雕塑常见的那样，抽象在这里是一个线索，说明这件作品表现的不是具体的人，而是神灵或概念。男人是父亲、猎手、战士和保卫者；女人是生育者、母亲和养育者。他们和他们的孩子组成一个家庭——多贡社会的基本单位。凳子下面的四个小人儿可能象征着他们从祖先或其他神灵那里获得的支持。这件雕塑原本大概是保存在某个神龛里作为祭坛——人界与神(包括祖先神)界互通之地——用的。





18.13 （最左）摆件。约鲁巴。20 世纪初。布、编制工艺、珠子、纤维；高 106 厘米。大英博物馆，伦敦

18.14 （左）《夫妇坐像》。多贡。木头和金属，高 73.7 厘米。大都会艺术馆，纽约

18.15 （下）"关杜苏"（母子）雕像。巴马纳。13—15 世纪。木头，高 123.5 厘米。大都会艺术馆，纽约



在许多非洲文化中，男性和女性的组织起着重要的作用。一部分这类会社可能负责的是入会仪式，使男孩、女孩为其成人角色做好准备。其他一些组织则参与社群治理或提供宗教服务和咨询。这尊庄严的人像（**18.15**）属于某个叫"关"或"约"的会社。这些在居住在马里境内多贡西南的巴马纳人中间形成的会社主要帮助妇女，尤其是那些在怀孕、分娩或养育孩子方面有困难的妇女。这个端坐的女子一副帝王气派，双眸垂视，似乎正在唤起自己体内的力量。她头戴一顶挂有护身符的帽子，它表明她是一个非同一般的女人，因为这种帽子通常只有强壮的男猎手或男巫师才能戴。她抱着一个婴儿坐在她腿上，婴儿被刻成像要融入她身体的样子；也许它正在从她体内孕育出来。婴儿举起的双臂上方的丰满乳房是养人的乳汁的保证。这尊每年都要在节庆时进行展示的雕像体现了那些向关社或说约社求助的人们的心愿。

非洲的艺术时常充当中介的角色，其目标是使事件达到某种人们所希望的状态，而其途径一般是与神进行接触。最著名、最具视觉说服力的灵媒作品中包括刚果及相邻的中非各民族的"恩基

相关作品

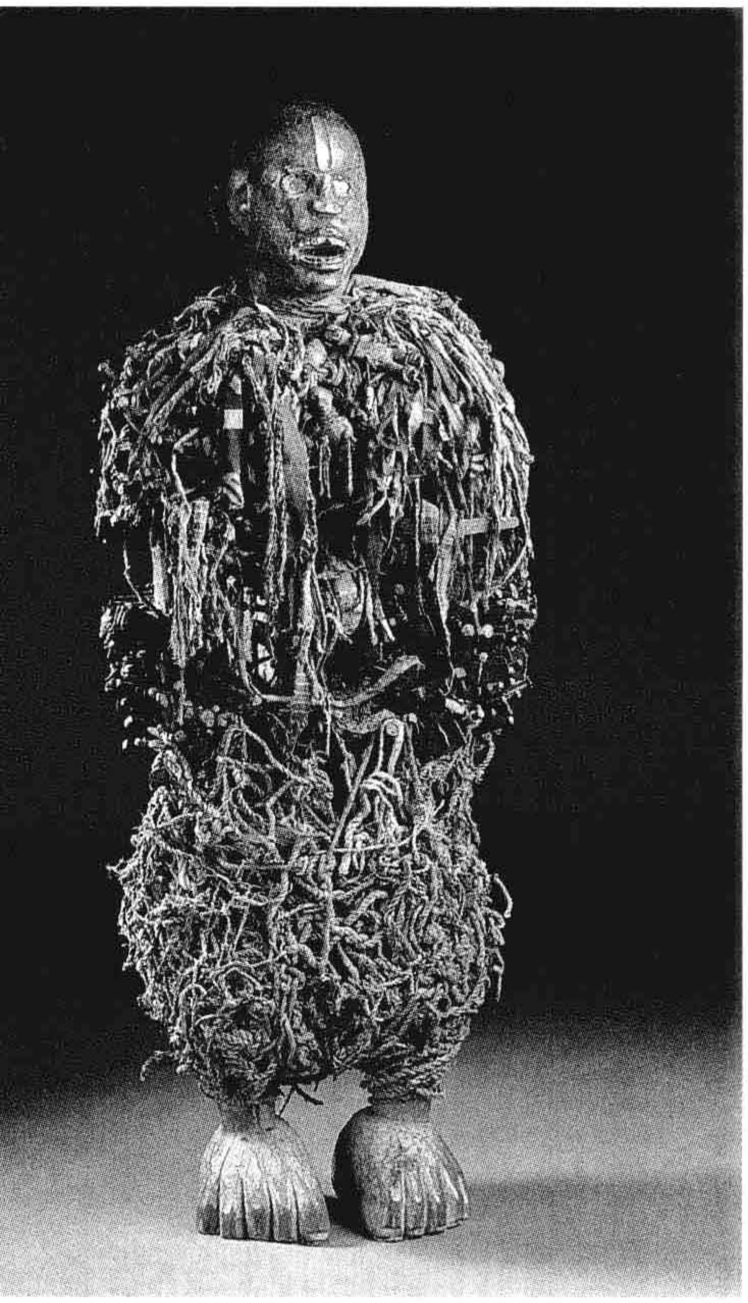


11.18 《鬼妻》，出自象牙海岸。



11.10《豹社社标》。

18.16 “恩孔蒂”雕像。下刚果。1878 年以前。皇家中非博物馆，特尔菲伦



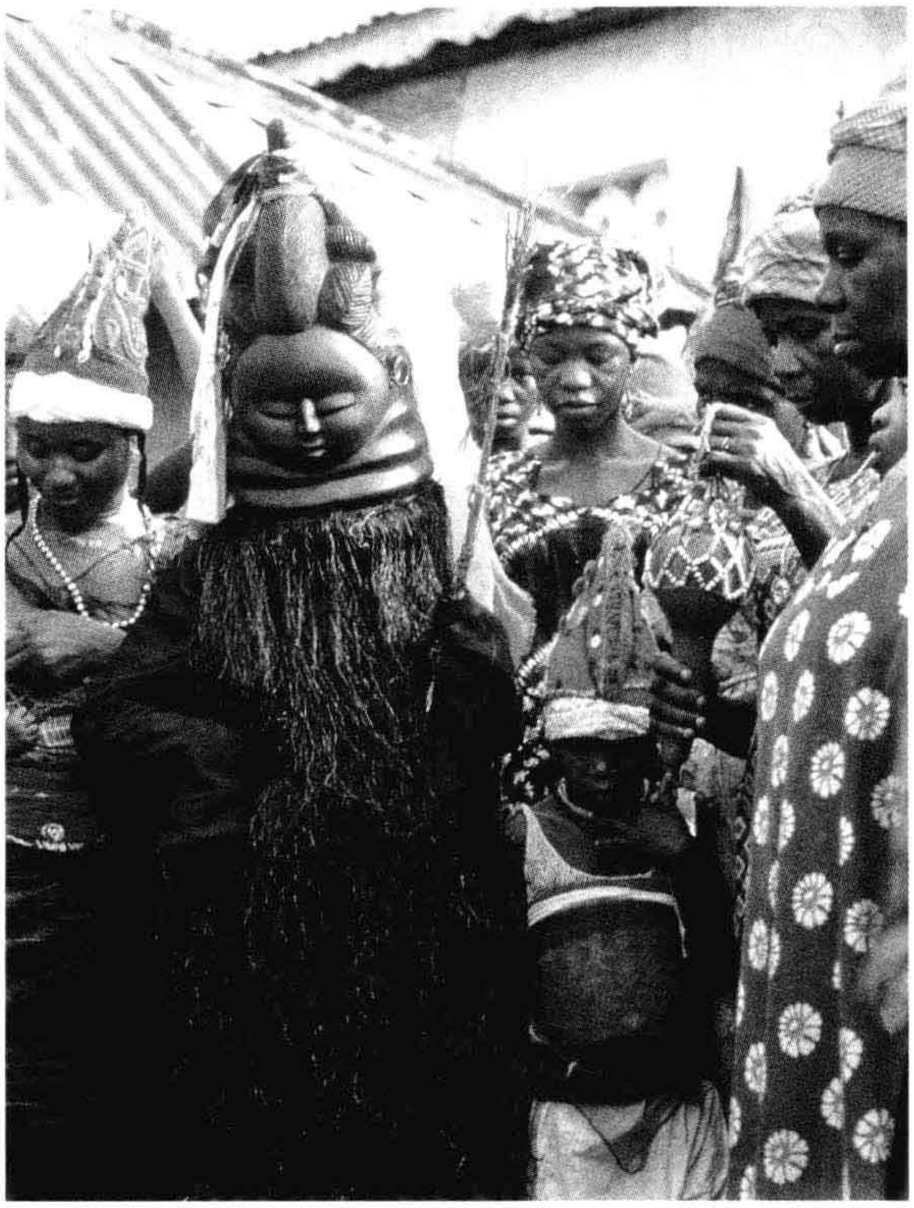
希”(nkisi，复数为 minkisi，意思是“药”)——魔力雕像。“恩基希”是容器，里面装的是能让术士们利用死者的力量为生者服务的东西。几乎任何容器都可以成为“恩基希”，但在非洲以外的世界名声最响的“恩基希”是凶神恶煞般的猎人雕像，比如图中的这一个(**18.16**)。它们被称为“恩孔蒂”(nkondi，复数为 minkondi)，它们追捕并惩罚巫婆和作恶者。

“恩孔蒂”刚开始时只是一个简单的雕像，跟其他任何雕像一样，它也是向雕刻家订制的。为了赋予它力量，术士须在它表面添加一小捆一小捆与死者和“恩孔蒂”将被要求施行的可怕惩罚相关的材料，也可能会加入其他物质。缠绕在这个“恩孔蒂”双腿上的捕猎网提醒它目标是什么，嵌在它眼中的镜子使它能发现正在接近的巫婆。替寻求其帮助的私人主顾甚至整个部落办事的术士念起咒语召唤并激怒“恩孔蒂”，促使它行动起来，激怒它的主要方法是在它身上钉铁钉或猛砍。年复一年，铁钉和其他东西越积越多，为“恩孔蒂”令人恐惧的威力提供了视觉证据。

非洲灵媒艺术的主要类型——而且恐怕是非洲艺术中最伟大的一种——是假面戏。假面戏中包含了雕塑、服装、音乐和情节，所以它不光是要与神灵取得联系，带来改变；它把神本身带到了大众中间。在西方的博物馆里，非洲面具通常是被当作雕塑来展出、欣赏的。但在非洲，面具绝不会作为一个孤立的死物向公众展示。它只存在于运动状态之中，它的角色只有一种，那就是降临人间的神祇的头或脸。

这张照片中的面具(**18.17**)是诺沃(Nowo)，即特姆内人的一种管理女性事务的妇女组织“邦多”的导师神。邦多社帮助少女为进入成人身份做好准备，然后把她们当作完全成熟的妇人引见给全体族人。与许多非洲社会的情形一样，被认为即将成年的年轻人被从家里带走，集中过着与世隔绝的生活，并学习成人的秘密、经受肉体上的严酷考验。在此期间，她们被认为处在一种脆弱的“中间”状态，既不是儿童，也不是成人。她们需要神的保护、引导和支持，才能成功地从人生的一个阶段过渡到另一个阶段。

在这里，诺沃在几个随从的陪同下参加了邦多社的一个仪式。有光泽的黑色面具体现了特姆内人心目中理想的女性美和端庄气质。环绕着底部的圆环可比作飞蛾的蛹：正如毛虫破蛹而出后会变形一样，少女从邦多社出来后就成了妇女。这些圆环也可看成是水的波纹，因为据说诺沃出生在仙女们居





18.17 （左）特姆内“诺沃”假面戏及随从，塞拉利昂，1976 年

18.18 （右）一个伊博族再葬仪式上的“伊杰勒”假面戏，阿查拉，尼日利亚，1983 年

住的池塘或河的深处。绑在诺沃的复杂发髻上的白色头巾表示了她对受她照顾的新入会者的同情，因为在隔离期间，这些新入会者的身体被涂成白色，以示其“中间”状态。

在面对“伊杰勒”（ijele，**18.18**）表演时，我们必须抛弃自己事先关于什么是面具的一切想法。作为尼日利亚伊博族最受尊崇的面具，“伊杰勒”只出现在特别重要的人物的葬礼上，将其灵魂迎入来世并降低他从一个生存阶段向另一个过渡的难度。“伊杰勒”有流畅、分层的意思。“伊杰勒”的高大模仿的是蚁丘——在非洲，蚁丘的高度可以到达 8 英尺，而且伊博人认为蚁丘是冥界的入口。“伊杰勒”还是一棵圣树，树是生命的象征，贤明的长者们会聚在树枝下讨论大事。“伊杰勒”的“枝桠”上的流苏、镜子和花朵之中有大量人和动物的雕像及其他面具——这实际上是伊博人及其社会的一份图录。许许多多的大眼睛表明了对无时无刻不存在（但通常看不见）的神界的留意。虽然外表庄严，但“伊杰勒”动起来活力十足：倾斜、飞跑、摇晃、旋转。它是只在人间作短暂停留的伟大的意义——关于生命本身的——之树。

相关作品



2.39 布瓦族假面戏舞者

第 19 章

东亚艺术：印度、中国和日本

ARTS OF EAST ASIA：INDIA，CHINA，AND JAPAN

在上一章里，我们跟随着伊斯兰教向东传播的脚步，从地中海世界进入了亚洲。本章将继续我们的东进之旅，对影响最大的三种东亚文明——印度、中国和日本作一概览。

实际上，在这个关于艺术的故事中，这些文明早已多次出现在"幕后"。比方说，第十四章曾指出，美索不达米亚和埃及很早就互有来往。但美索不达米亚也跟东方的印度有接触，因为那里的印度河流域兴起了一个令人瞩目的文明。公元前 2300 年左右的阿卡德文献提到了带着铜、黄金、象牙和珍珠等贵重货物从印度河来到美索不达米亚的商人和船舶。后来，到了古罗马帝国时期，一个被称为丝绸之路的长途贸易路线网让罗马市民享受到了中国的漆器和丝绸制品。罗马人对这些精美产品的产地一无所知。好奇心更强的中国人则热衷于搜罗关于罗马及其他西方国家的信息。再往后，到了文艺复兴时期，欧洲的探险家们意外地发现了岛国日本。当时的日本艺术家以记录这些从西边来的风俗如此古怪的异国客人的长相为乐。

但这三个亚洲文明本身的相互交往更为密切，影响也更大。中国最重要的输出品是文字、城市规划、行政管理和哲学，这些跟绘画和建筑风格一起传到了日本。印度最重要的输出品是佛教，旅人和传教士通过丝绸之路将它带到了中国，它又从中国传向日本。我们将带着对这些交流路线的印象，开始考察东亚艺术。

印度艺术

印度在历史上曾经有过的版图范围是如此辽阔、清晰，以至于它常被称作次大陆。它的另一个名字是南亚。作为从亚洲大陆向外伸出的一个三角形，南亚的北部边界沿线大部分被世界上最高的山脉——喜马拉雅山占据。在西北方，兴都库什山脉的海拔逐渐降低，最后形成今天巴基斯坦境内肥沃的印度河谷。

印度河流域文明

与美索不达米亚的底格里斯河和幼发拉底河、埃及的尼罗河一样，印度河提供了灌溉用水以及运输和旅行干道。公元前 2600 年左右，或者说大概在苏美尔文明兴起于美索不达米亚的那个时候，沿岸出现了城市。印度河地区建筑师的工程技术相当先进。最著名的印度河

城市摩亨朱达罗建在石块铺设的地基上，笔直的石面街道被布置成网格状。用烧制的砖建造的房屋被接入一个覆盖全城的排水系统。

印度河流域的人们不会用贵重物品给死者陪葬，所以关于他们的艺术,我们的资料不多。目前已发现的最令人感兴趣的雕塑之一是这个小小的砂岩躯干像(**19.1**)。造型柔和、丰满圆润的人体与古代美索不达米亚盔甲般的肌肉形成了鲜明的对比,反映了一种不同的人体观念。后来的印度雕塑将延续这一特色。学者们把这松弛的腹部解释成印度河人练习呼吸法的一个证据，这种呼吸法作为瑜伽，即可借以达到精神顿悟的一种肉体自控系统的一个组成部分,是我们从后来的印度文化中了解到的。

一位正处于冥想状态的瑜伽行者看来肯定是这个稍有破损的小印章(**19.2**)的主角。这样的印章已发现了几千个。它们用块滑石刻成,是用来在蜡或黏土表面上盖印的。在印章的顶部有一行铭文。学者们还无法破译印度河文字体系,所以关于印度河文化,它能告诉我们什么,必定仍将是个谜。瑜伽行者的双膝向外打开,双脚则拉回并交叠,以后来佛像中常见的标准的印度冥想姿势坐着。画面的其他部分——弯角形头饰和背景里的小动物——让人想到后来印度教中的湿婆神。我们在第一章里见过



19.1 躯干像,出自哈拉帕,印度河流域文明,约公元前 2000 年。红色砂岩,高 9.5 厘米。国家博物馆,新德里





湿婆的舞王相(见 1.9),但他还有一种相被称为兽王相。

公元前 1900 年左右,印度河文化开始解体。直到最近,学者们都还认为这些城市是被从西北方向进入次大陆的侵略者,即一个自称为雅利安人("高贵者")的游牧民族征服的。新的研究成果推翻了这种征服说,它指出,摩亨朱达罗是在印度河改道之后被废弃的,其他城市则是在一条与之平行的河干涸以后变成一片废墟的。在这些世纪里,雅利安人开始到来。

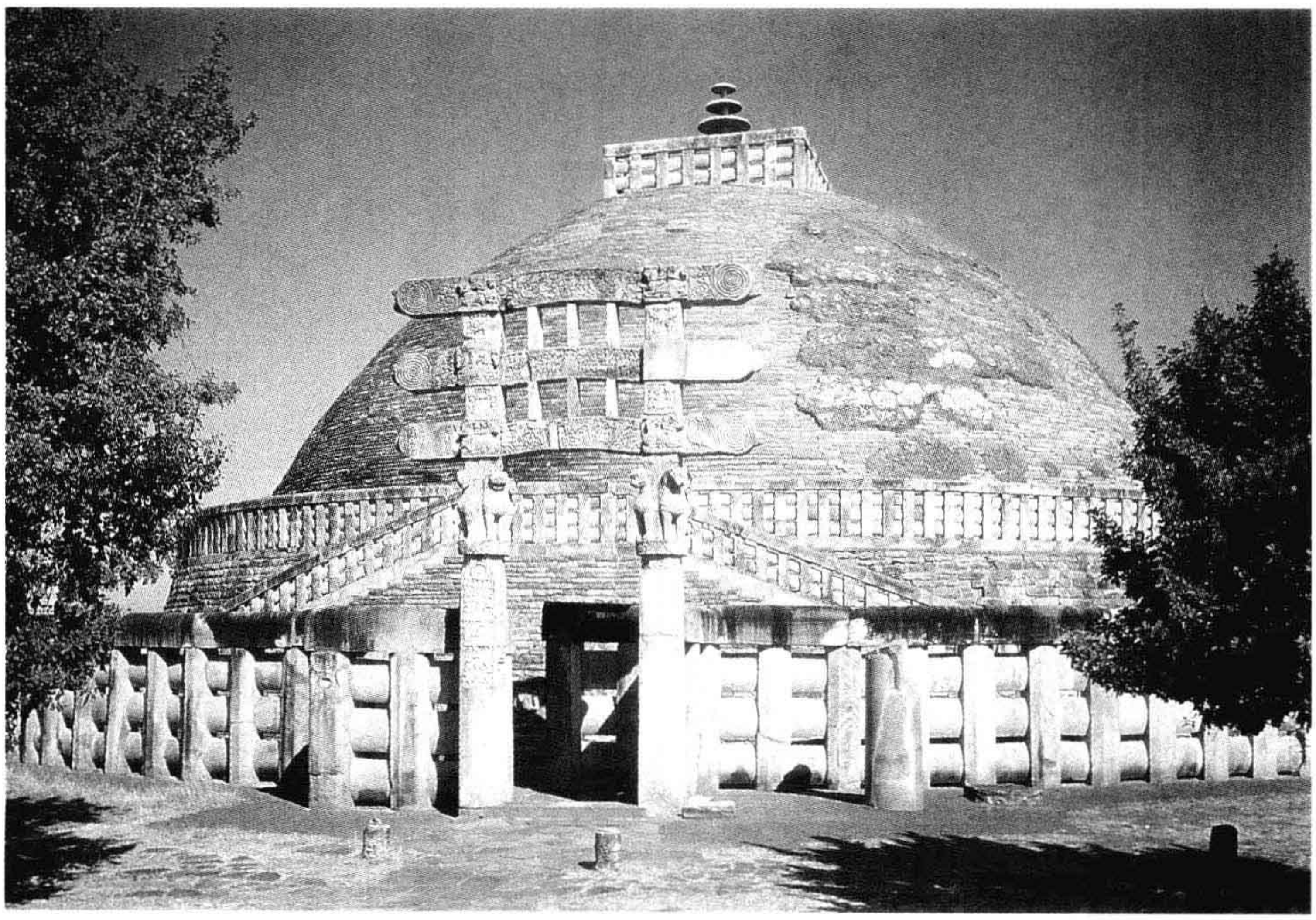
佛教及其艺术

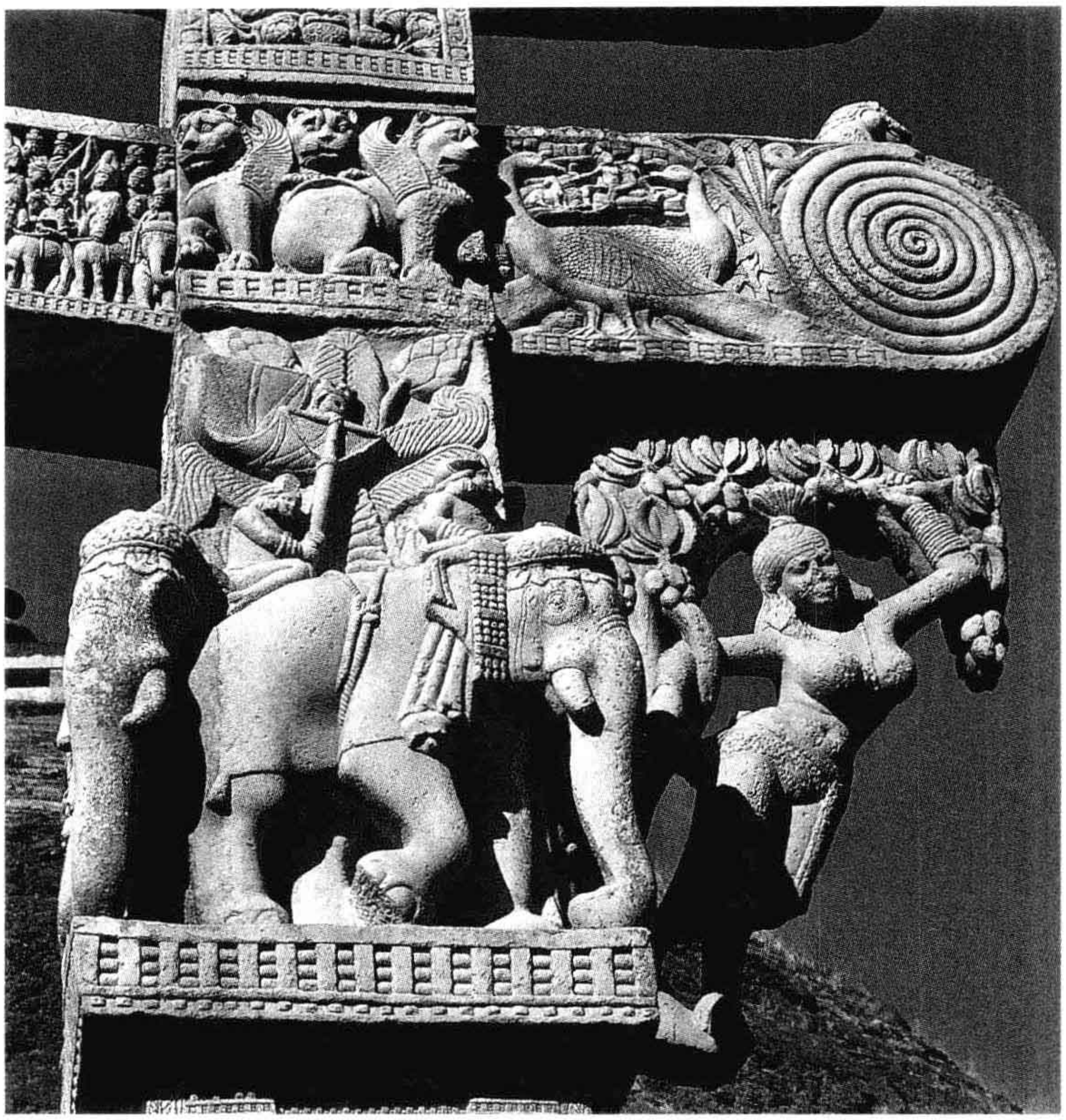
大概从公元前 800 年开始,城市重新出现在印度北部。到了公元前 6 世纪,已形成了大量邦国。在此期间,雅利安人的宗教习俗变得越来越复杂。雅利安社会的祭司阶层婆罗门的势力日益强大,因为只有他们才熟知此时所需的复杂的祭祀仪式。婆罗门还开始推广严苛的社会等级观念,这种观念起源于他们的圣典《吠陀经》。当时的许多圣贤和哲人出于对这些变化的不安,开始探索另一条不同的道路,宣扬社会平等观念和一条更为直接、更为个人化的精神道路。在这些为数众多的领袖当中,对全世界影响最持久的是乔达摩·悉达多,即后来所说的佛陀。

乔达摩出生在靠近今天尼泊尔的印度北部地区,是释迦族

19.2 (上)"瑜伽行者"印章,出自摩亨朱达罗,印度河流域文明,公元前 2300—前 1750 年。块滑石。国家博物馆,新德里

19.3 (下)大塔,桑奇,印度。巽伽时期和安得拉早期,公元前 3 世纪—公元 1 世纪





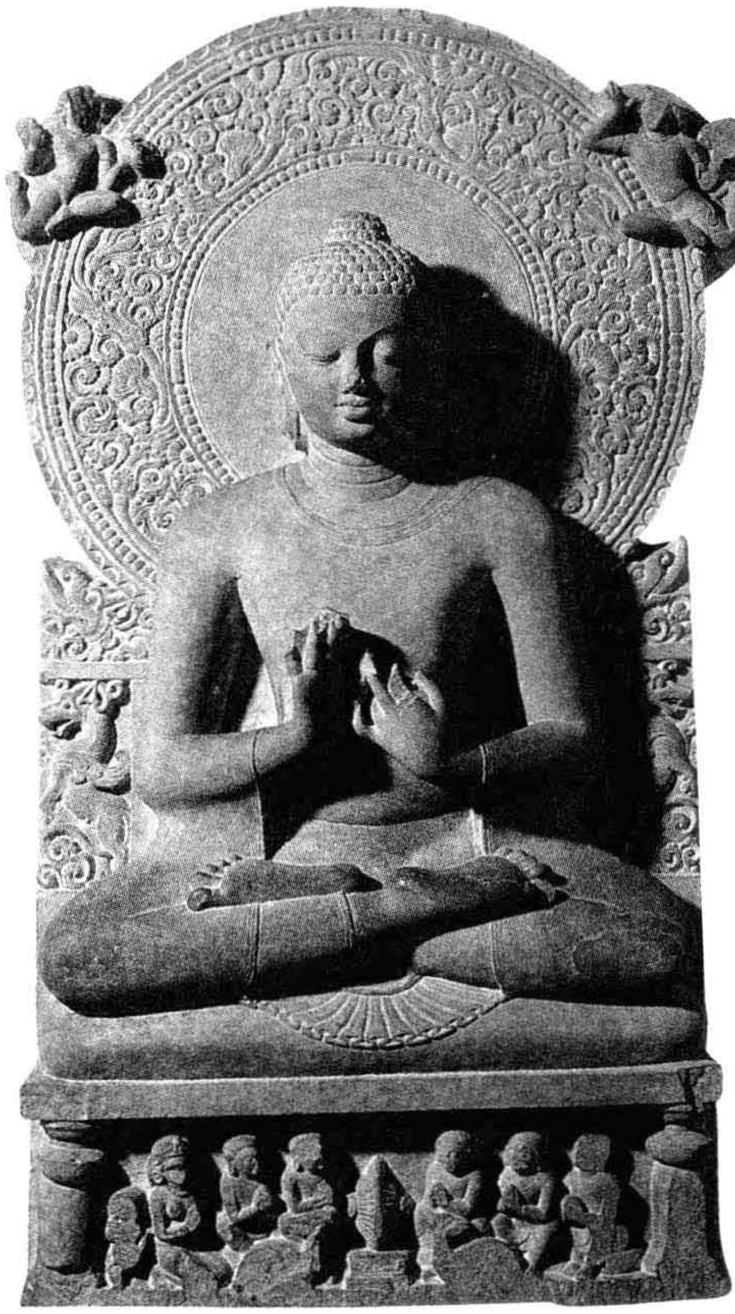
19.4 有药叉女的东门细部。大塔，桑奇。安得拉早期，公元前 1 世纪。砂岩，雕像高 150 厘米

的王子。他的生卒年在传统上被定为公元前 563—前 483 年，但最新的研究表明，他生活在比这稍晚的年代，死于公元前 400 年左右。根据传说，他生活的转变始于一系列偶遇，它们使他直接面对苦难、疾病和死亡。他意识到，这些是人类共同的命运。该做些什么？他放弃了安逸的王子生活，跟随当时的思想大师修习，但毫无效果。他逐渐陷入冥想，直到有一天，一切终于豁然开朗。他成了佛，即"觉者"。

佛陀接受了当时印度流行的一种观念，即时间是循环的，一切生命，甚至是神和魔，都注定要经历无数世，除非他们能够出离轮回。他领悟到，我们被欲望永远地囚禁在这世上。他的解决办法是修无执以灭人欲，为了这一目标，他提出了一种包括八个层面的道德和伦理行为方式。只要坚持这一方式，我们也有可能开悟，看穿幻象的迷雾，直达世界的真实本质，并从生死和重生的轮回中解脱出来。

佛陀吸引了来自各界的追随者，从乞丐到国王，有男人也有女人。他死后，经过火化的遗骨被分葬在八个为追悼他而建的坟冢里，这些坟冢被称为佛塔。公元前 3 世纪，一个名叫阿育王(Ashoka)的佛教国王要求将这些遗骸在更多的佛塔之间重新分配，其中就包括这座桑奇大塔(**19.3**)。佛塔是表面铺有石面的实心土丘。它的顶部立着一个伞形顶，这是对埋在塔内的遗骨的象征性保护和敬意。朝圣者来到这里，是为了接近传说中佛祖遗骨所散发出的能量。他们参拜佛塔的方式是庄重地绕塔而行。照片中有两道醒目的石围栏，一个在地面，另一个位置较高，它们将绕塔的路线围了起来。

公元前 1 世纪末修的四道门突出了桑奇大塔的外围栏。它们的顶梁上用浮雕刻着佛陀



19.5 《佛陀初转法轮》,出自鹿野苑。465—485 年。砂岩,高 160 厘米。考古博物馆,鹿野苑

的生平故事。在大量作为门饰的人像当中包括了这个性感的女人(**19.4**)。她可能是一个药叉女,即代表生殖力和丰饶观念的自然神。药叉女并非佛教的一部分,而是属于更古老、更普及的印度信仰。在印度人看来,女性人体是吉祥之物,甚至还有人认为,女人能让树木开花结果。这里的药叉女手臂缠绕在一棵芒果树上,树在她的笑声中绽开了花朵。她与其他门上的众多同伴一道,把丰足的祝福播撒给佛塔和每个进塔之人。

有趣的是,桑奇大塔上讲述佛陀故事的浮雕中并未出现佛陀本人的形象。早期的佛教艺术回避对佛陀的直接描绘。相反,雕塑家们通过象征物来暗示他的存在。比方说,一对脚印代表的是他走过的路面;伞形顶代表的是他占据的空间。不过,佛教界最终必定感觉到需要一个能让他们集中思考的形象,因为接近 1 世纪末的时候,这类形象开始出现了。

印度有几个以佛像而著称的艺术中心,它们的风格各不相同。这里的佛像(**19.5**)是 5 世纪时由印度北部的鹿野苑工场刻制的。作为鹿野苑风格的典型特点,佛陀所穿的衣袍紧贴在他光滑的、毫无瑕疵的身体表面。领口和垂下的袖子几乎是他着衣的唯一证据。佛像取禅定坐姿,结说法印(手势)。人们猜想这是他初转法轮,即著名的鹿野苑说法的情景(请注意他两侧的两只浮雕的鹿)。

鹿野苑工场的赞助人是笈多王朝。这些从印度中部发家的统治者把次大陆上的众多地方性王国统一成了一个帝国。大约从 320 年持续到 647 年的笈多时期被认为是印度文化的一个鼎盛期。在此期间,佛教的影响力达到了顶峰,而且时常得益于王室的保护,因为在这种保护之下,规模更大、更昂贵的项目得以实施。最引人注目的一个项目是在印度中部的阿旃陀实施的:在一片裸露的崖面上开凿出一个个经堂、大殿和僧人禅房。这些人工雕凿的石窟里的装饰壁画是流传至今最古老的印度绘画之一。图中的这个壁画局部描绘的是莲花手菩萨,这幅秀美的画像后来被称为《美菩萨》(*The "Beautiful Bodhisattva"*, **19.6**)。菩萨是为了帮助他人开悟而延缓自己的解脱进程的圣者。莲花手菩萨是我们在第十一章中遇到的观音菩萨(见 11.3)的一种特殊身形。在这里,莲花手菩萨右手持一枝莲花,左手拿一个化缘钵。他的头发高高盘起,佩戴

相关作品



1.9 《舞蹈湿婆》。



11.13 《杜尔迦大战牛怪》。

跨文化

早期佛像





(左)《立佛》，出自塔赫特巴希，犍陀罗。贵霜时期，约100年。片岩，高91.1厘米。大英博物馆，伦敦
(右)《大力尊金刚手护法菩萨》。一幅犍陀罗浮雕的残片。1世纪。石头，高54厘米。大英博物馆，伦敦

早期佛教艺术中并没有出现其创立者的形象。相反，桑奇大塔浮雕(见19.3、19.4)这类作品是用表明佛陀之存在的象征性印记来表现他的。按照这种模式，一把空椅子就表示他正坐着，一条路就表示他正在行走。艺术家回避对佛陀的直接描绘，并不令人感到特别意外。毕竟，佛陀教义的要点是，他在尘世上已是最后一世了。从此以后，他将不会再有肉身。另外，在这最后一世之前，佛陀已经活了550世。显然，他经历过许多种肉身形式。

所以我们有充分的理由表示惊讶：为什么1世纪的时候，佛陀的形象会开始在印度北部出现？一个原因与佛教本身的变化有关。到了这个时候，佛陀已不再被认为是一个模范人物，而是一个神了，而且他的追随者们如今需要一个形象来帮助他们集中自己的信仰。另一个原因是希腊的艺术传统。

希腊跟印度有什么关系？公元前4世纪，希腊马其顿王国的征服者亚历山大大帝率领着他的军队，不仅横扫了埃及和波斯帝国，还一路打到南亚的印度河。在之后的几个世纪里，印度边境地区一直是幅员辽阔的希腊化世界的一个组成部分。希腊化文化在兴都库什山脉边缘的一个名叫巴克特里亚*的地区尤为活跃。公元前1世纪，巴克特里亚被一个有中国血统的民族贵霜人占领。贵霜人后来建立起一个横跨印度北部的帝国，他们就是在这里遇到并接受佛教的。自己没有纪念性艺术的贵霜人也接受了巴克特里亚的希腊化文化。

长期以来，希腊人一直在雕塑中将他们的神想象成完美的人的样子。在贵霜人的统治下，这种希腊化传统与对佛像的渴望融合起来，产生了像插图中这样富有魅力的雕像。这尊佛像模仿通常被表现成英俊青年的希腊神阿波罗雕像，取对立平衡站姿——希腊人对艺术的伟大贡献。他酷似古罗马托加袍的长袍垂挂在写实的肌肉发达的躯体上，形成密集的衣褶。右图中的浮雕残片展现了更为惊人的景象：佛陀的一位护法像希腊英雄赫拉克勒斯(Hercules)那样身穿狮皮，像希腊神宙斯(Zeus)那样手持霹雳！随着3世纪贵霜帝国的灭亡，这种有趣的希腊化-印度混合风格消失了，但它的影响是持久的。对立平衡势传遍了整个印度，成为后来印度教艺术的一个突出特征。佛像也开始了它漫长的历史旅程。

---

*即中国古代所称的大夏。——译者

着王子所用的珠宝首饰。他光滑的、懒洋洋的身躯很像上文的鹿野苑佛像(19.5),充分体现了绘画中优雅精致的笈多风格。艺术家对这位完人投注在依然困在尘世幻象之中的芸芸众生身上的怜悯作了令人难忘的刻画。

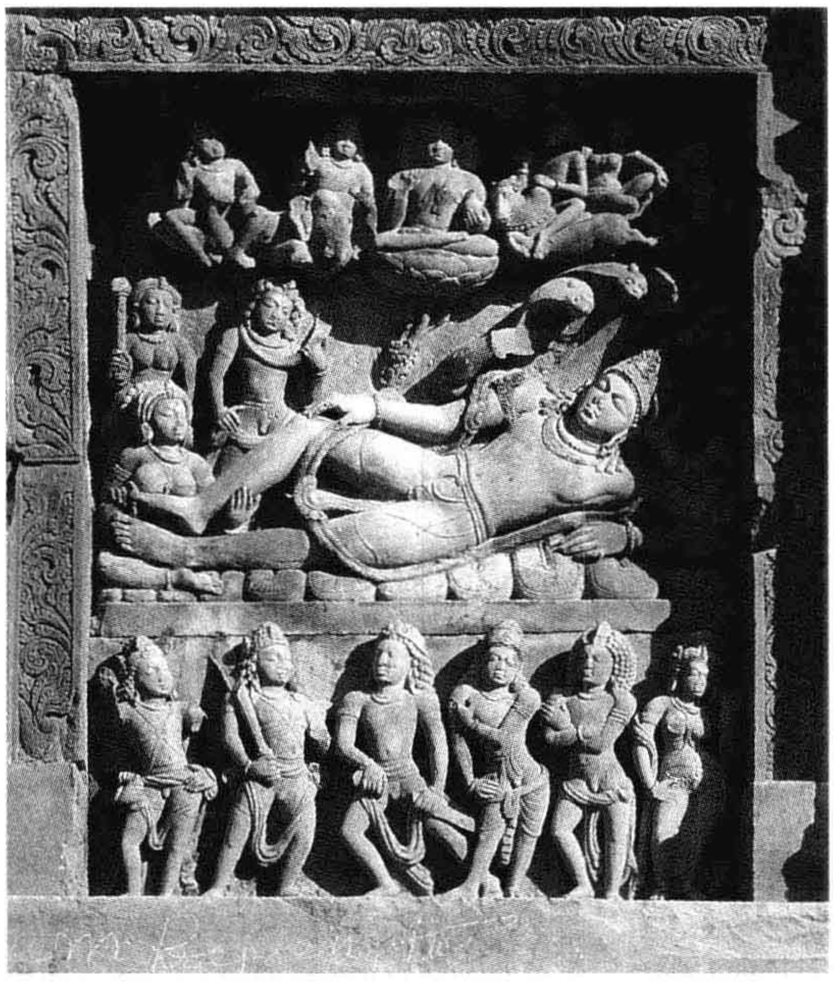
印度教及其艺术

如此大手笔地赞助佛教艺术的笈多统治者和资助宏伟的阿旃陀石窟开凿的地方性王朝都信奉印度教。在接下来的几个世纪里,印度教将成为印度的主流宗教,而已传入中国和南亚的佛教实际上将从它的出生地消失。

印度教是伴随着更古老的由婆罗门领导、强调祭祀仪式的吠陀教的思想发展和融入印度本地信仰——可能包括古代印度河艺术中暗含的那些观念——的过程发展起来的。与佛教一样,印度教的核心是时间循环论,包括世界创造、毁灭和重生的宇宙轮回,以及在这种轮回之内人类自身周期更短的万世轮回。终极目标是摆脱这些轮回,进入一种清明的觉悟状态。这种解脱将作为对我们的虔诚之心的回报,由某位神赐给我们。严格说来,印度教并不是一个宗教,而是多种相互关联的信仰,它们每一种都认为自己的神是至高无上的。在本书前面的章节里,我们已见过印度教三大主神中的两位:湿婆神(见 1.9)和化身为杜尔迦的女神黛维(Devi)或萨克蒂(Shakti)(见 11.13)。第三位主神是毗湿奴。

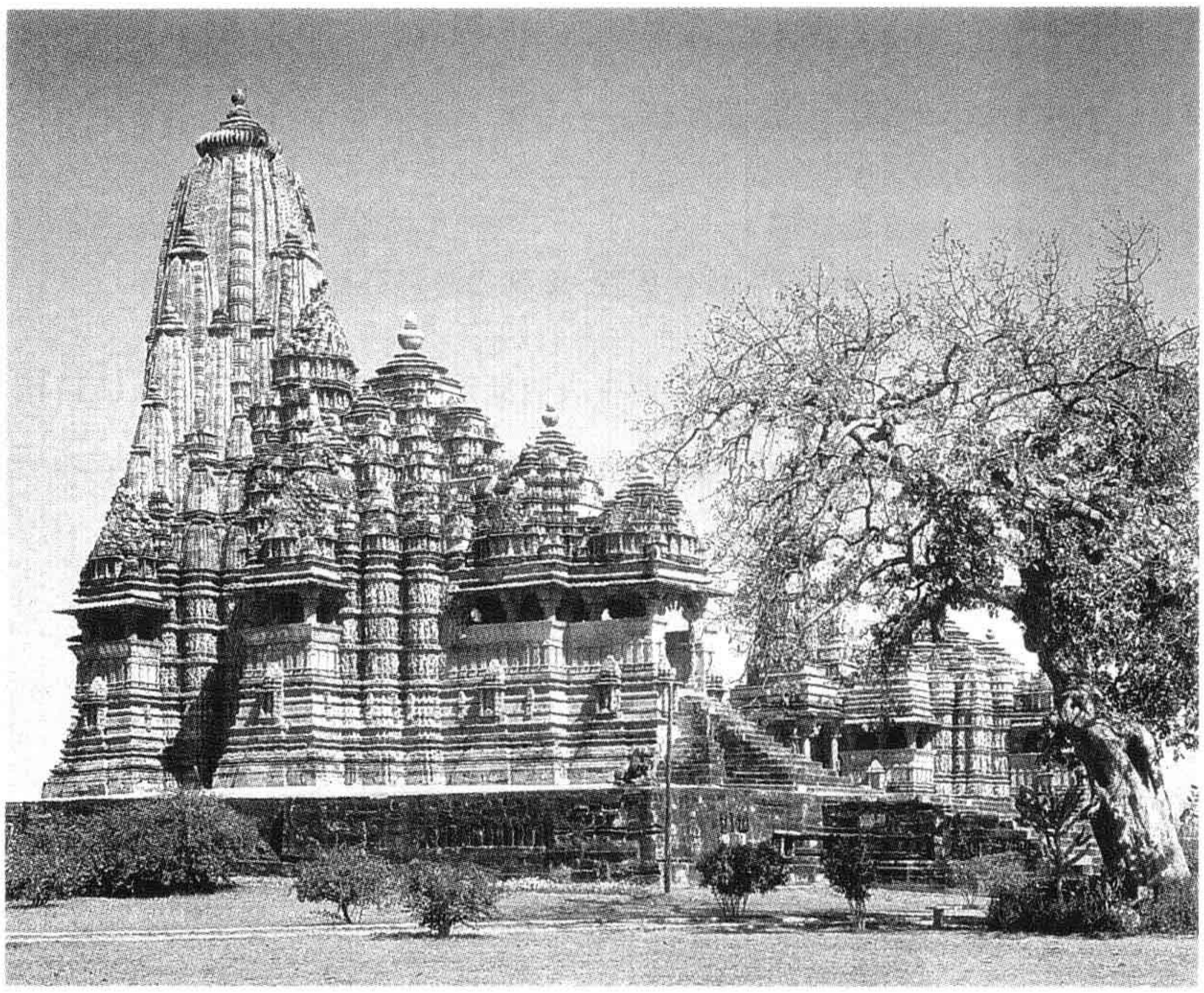
图中的石浮雕描绘了毗湿奴在梦中创世的情景(**19.7**)。他头戴其特有的筒冠,在盘起的

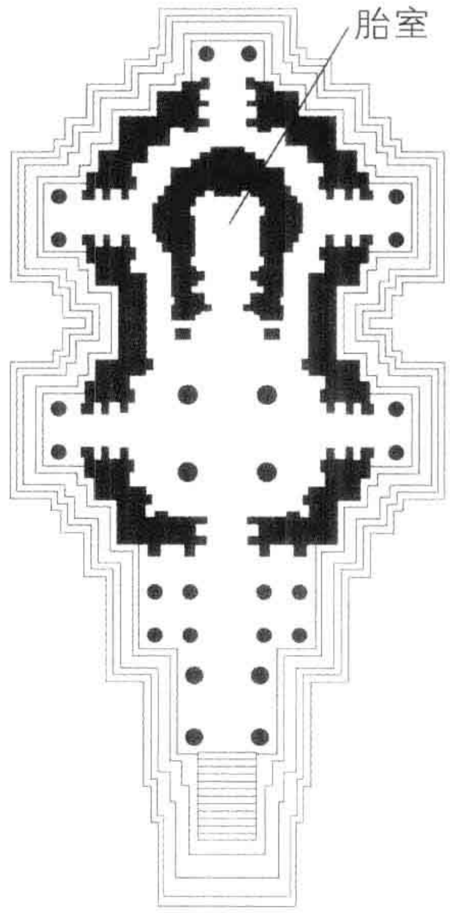




19.6 (左)《美菩萨》,出自一号窟,阿旃陀。约462—500 年。湿壁画,细部

19.7 (右)《毗湿奴梦中创世》,浮雕板,毗湿奴庙,代奥格尔,北方邦。6 世纪初





19.8　(左)坎达里亚·摩诃提婆庙,克久拉霍,中央邦,印度。约 1000 年

19.9　(右)坎达里亚·摩诃提婆庙平面图

无限之蛇阿难陀(Ananta)身上沉睡。女神拉克什米(Lakshmi)握着他的一只脚,她代表着其能量中女性的一面。在她的推动下,毗湿奴通过梦境化生出大神梵天(Brahma)。梵天出现在最高的那层人像的中央,他以禅定姿势坐在一朵据说从毗湿奴的肚脐中长出来的莲花上。梵天将创造出空间和时间世界:"我愿化作万物。"毗湿奴光滑的、点缀着精美首饰的身体表面让我们看到了一种印度教背景下的笈多风格。

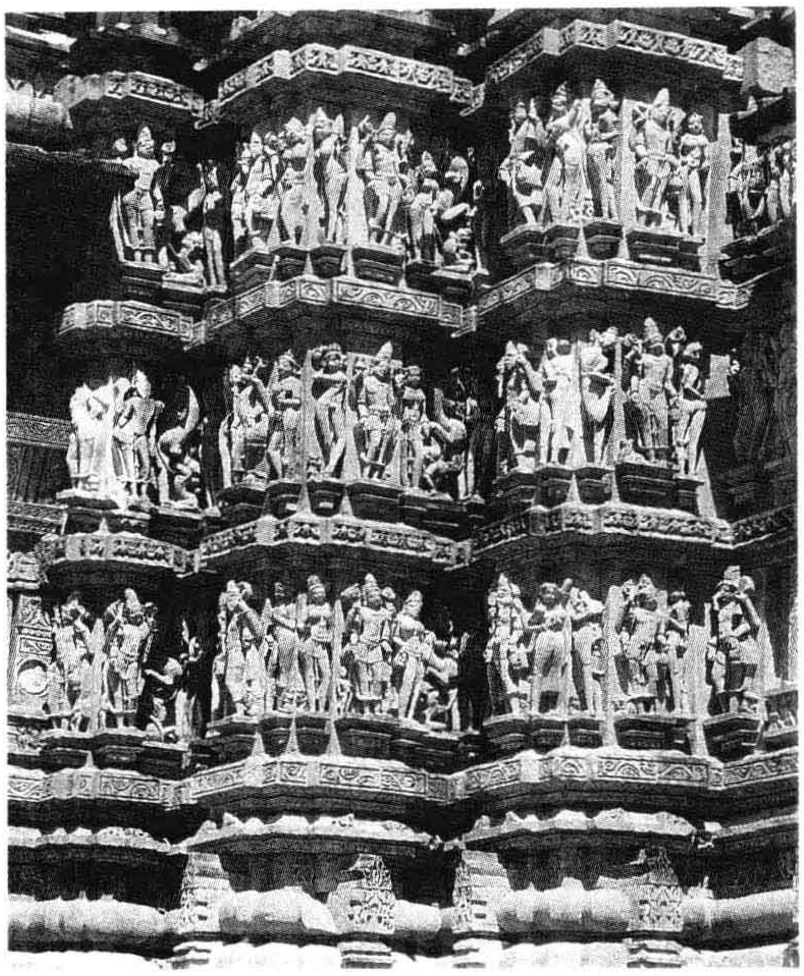
该浮雕出现在一座现存最早的印度教石庙表面,这是一个大概建于 500 年的小型建筑。在接下来的几个世纪里,寺庙建筑迅速发展起来,到了 1000 年,大型建筑形制已达到成熟。印度北部兴起的大型寺庙的一个代表性作品是坎达里亚·摩诃提婆庙(**19.8、19.9**)。这座供奉湿婆神的庙宇建在一个石台上,石台的作用是划出一个圣域,将其与日常世界分开。参观者登上右边清晰可见的楼梯,连续穿过三个经堂,而从外面,我们可以根据它们的金字塔形屋顶来辨认它们。这些屋顶逐渐加高,其尽头是一座名叫尖塔的宏伟的曲面塔。尖塔被想象成一个宇宙山,周围都是更小的山峰。它耸立在寺庙中心一个又小又黑的洞窟般的房间之上,这个房间叫胎室。胎室里面有一尊湿婆像,人们相信,神确实栖身于雕像之中。

印度的建筑师采用的是柱楣技术,所以印度教寺庙的内部空间都不大。它们也不需要很大,因为印度教的教俗并不以集体礼拜为基础。相反,信徒们是通过鲜花、食物和熏香等

相关作品

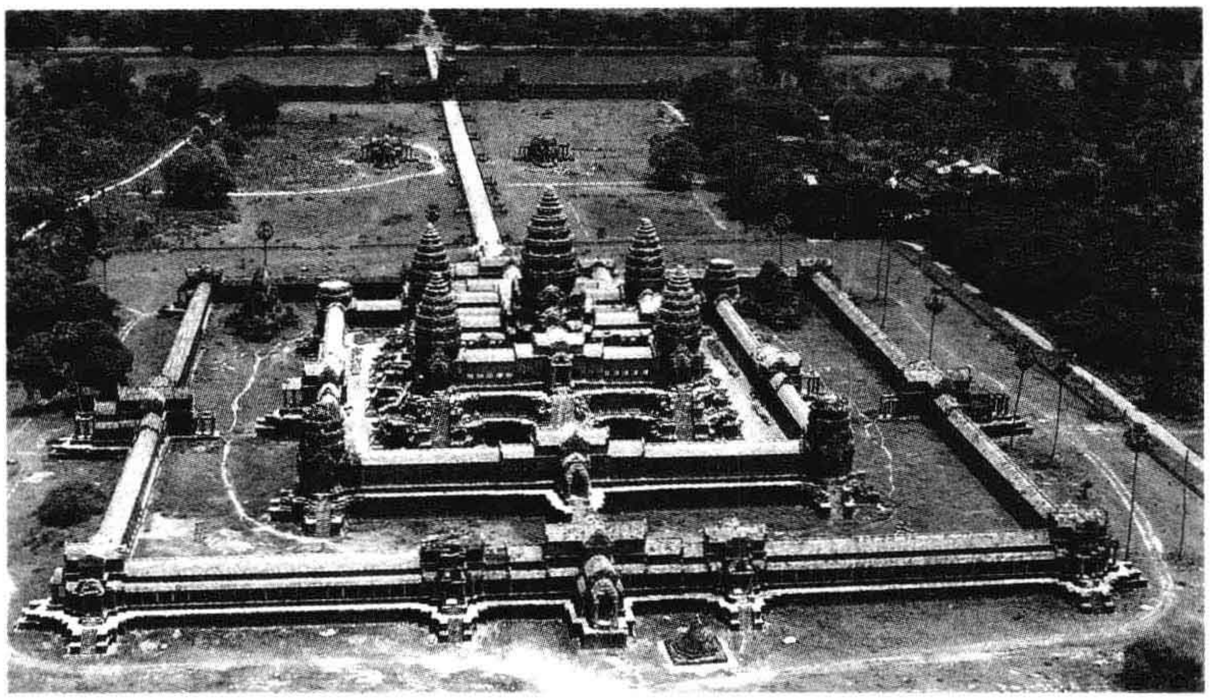


3.15　萨希卜丁及其工场:《被蛇箭捆绑的罗摩和罗什曼那》,出自《罗摩衍那》。



19.10 （左）坎达里亚·摩诃提婆庙外景细部

19.11 （右）吴哥窟中央寺庙群，柬埔寨。约 1113—1150 年



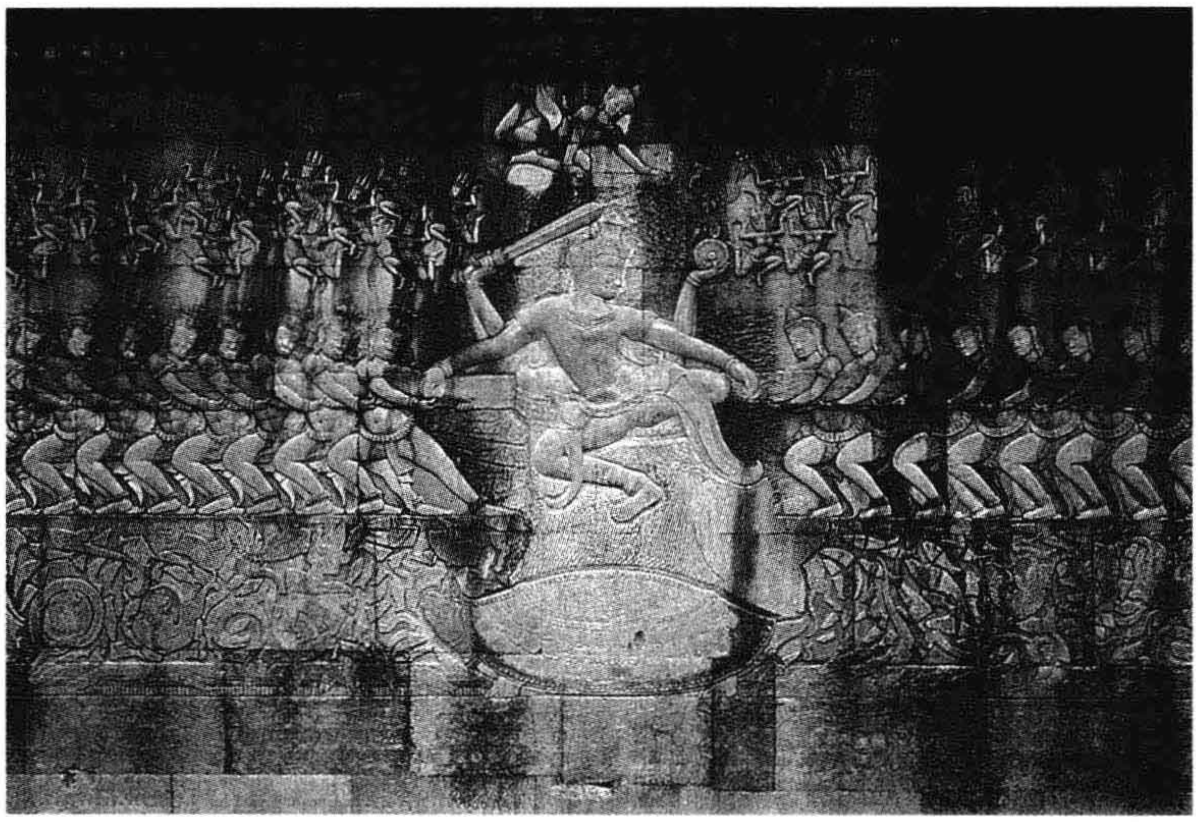
礼物跟神单独打交道的。一位婆罗门在胎室门口收下这些礼物，然后将它们作为祭品献给神。

与寺庙本身的形制一样，其外部的雕塑也象征着神向外发散到宇宙之中的力量。数目众多且面貌多样的印度教男女诸神是最受喜爱的题材。北方的寺庙如坎达里亚·摩诃提婆庙中还刻画了艳丽的女子和优美的爱侣（**19.10**）。女人的存在得到了作为北方建筑师的工作指导的经文的支持，这说明了对药叉女（见 19.4）这类吉祥之神的信仰是如何在印度教中获得一席之地的。

最早从公元前 2 世纪起，印度就对正在兴起的东南亚文化产生了影响。东南亚各国接受了佛教和印度教，但对于伴随其而来的艺术形式，它们创造出了自己的风格。最杰出的东南亚建筑珍品中包括了高棉国都吴哥。9—15 世纪，高棉国统治着今天的柬埔寨及其周边大部分地区。拥有“提伐罗阇”（神王）头衔的高棉君主认为自己与某位神，如毗湿奴、湿婆或观音菩萨是一体的。所以，为神建的寺庙也就是为国王建的寺庙，因为国王被视为神在尘世的化身之一。其中最优秀、规模最大的例子是一个被称作吴哥窟（**19.11**）的美丽的寺庙群。

吴哥窟是 12 世纪初在神王苏耶跋摩二世（Suryavarman II）的主持下修建的，它供奉的是毗湿奴，由建在一个隆起的金字塔形石“山”上的五座神殿组成。每个神殿里都有一个胎室，即神居住的子宫般的寓所。柱廊将五座神殿连接起来并团团围住，它们的墙上刻着描绘舞蹈人物、神仙以及毗湿奴的多种法相和冒险经历的浮雕。一条长长的走道将参观者带往寺庙群，这条走道原本横跨在一条包围着整个寺庙群的护城河上。与印度的印度教寺庙

抢救吴哥窟



吴哥窟浅浮雕，描绘了“搅动乳海”故事中的毗湿奴。这幅浮雕已经过部分清洗

我们面临的难题是：一座美得不可思议、布满华丽雕像的古庙却坐落在丛林深处。这里属于热带气候——炎热，潮湿，多数时间处于雨季。需要潮湿环境的藻类和真菌不受控制地生长着。各类植物都长得十分繁茂，它们在寺庙石料的下面和四周扎下根，攀上庙墙，爬进每一条裂缝。蝙蝠大量繁殖，它们的酸性粪便腐蚀了石块。成群的昆虫在土里、缝隙里、石浮雕易碎的地方筑巢。当雨季到来时，水会渗进每一个空隙，导致石块的进一步腐蚀。

更糟的是，寺庙还招来了另一种掠夺者，这些掠夺者不是由气候滋生出来的，而是在庙里保存的珍宝的刺激下前来的。因为寺庙群占地太广，难以守卫，窃贼时常对遗址进行大肆洗劫，盗取他们所能割下和带走的任何艺术品，卖给有强烈兴趣的收藏者。如果一件完整的雕塑不方便运走，劫匪就会只割下一部分，所以寺庙里有许多无头雕像。

这就是全部了吗？不，还没完呢。这座庙碰巧位于柬埔寨，这是个饱受战乱的地区，先后卷入战争的有政府军、“红色高棉”、越南人甚至美国人。弹孔和炮痕证明了一个事实：吴哥窟位于一个战场上。

高棉人15世纪放弃了他们的旧都吴哥。显然，这个地方或多或少被人遗忘了。直到1861年，在该地开辟殖民地的法国人重新发现了吴哥窟，并把它整个从丛林中挖了出来。法国的研究者在这个巨大的遗址上工作了一个世纪，慢慢修复了一个又一个遗迹。同时，他们还把其中的艺术珍品运回法国的博物馆展出，这是当时常见的做法。20世纪70年代，由于“红色高棉”暴徒变得越来越凶残，法国的研究者们逃离了这个国家。几年后，越南人入侵，把“红色高棉”赶下台，并占领柬埔寨长达10年之久。他们建立的共产党政府邀请“友好”的国家继续来吴哥做研究，该城的至宝吴哥窟被交由印度修缮。

1989年，越南人结束了他们的占领，联合国支持下的谈判开始为柬埔寨设想一个稳定、和平的未来，世界这才见到了这些“研究”的成果。许多专家被眼前的景象激怒了。他们说，印度人清洗这些建筑的干劲过头了，把细腻的艺术细部连同植物一起清除了。裂缝是用水泥来修补的。

1993年，联合国教科文组织（UNESCO）把吴哥窟加入了它的世界遗产名录。从那时起，这座高棉帝国故都成了国际努力的焦点。目前有12个国家提供了资金和保护小组，包括法国、日本、印度尼西亚、德国、中国、瑞典和美国。遗址重新向游客开放，带来了急需的收益。到本文写作时为止，印度已再次受邀参加保护工作。

相关作品



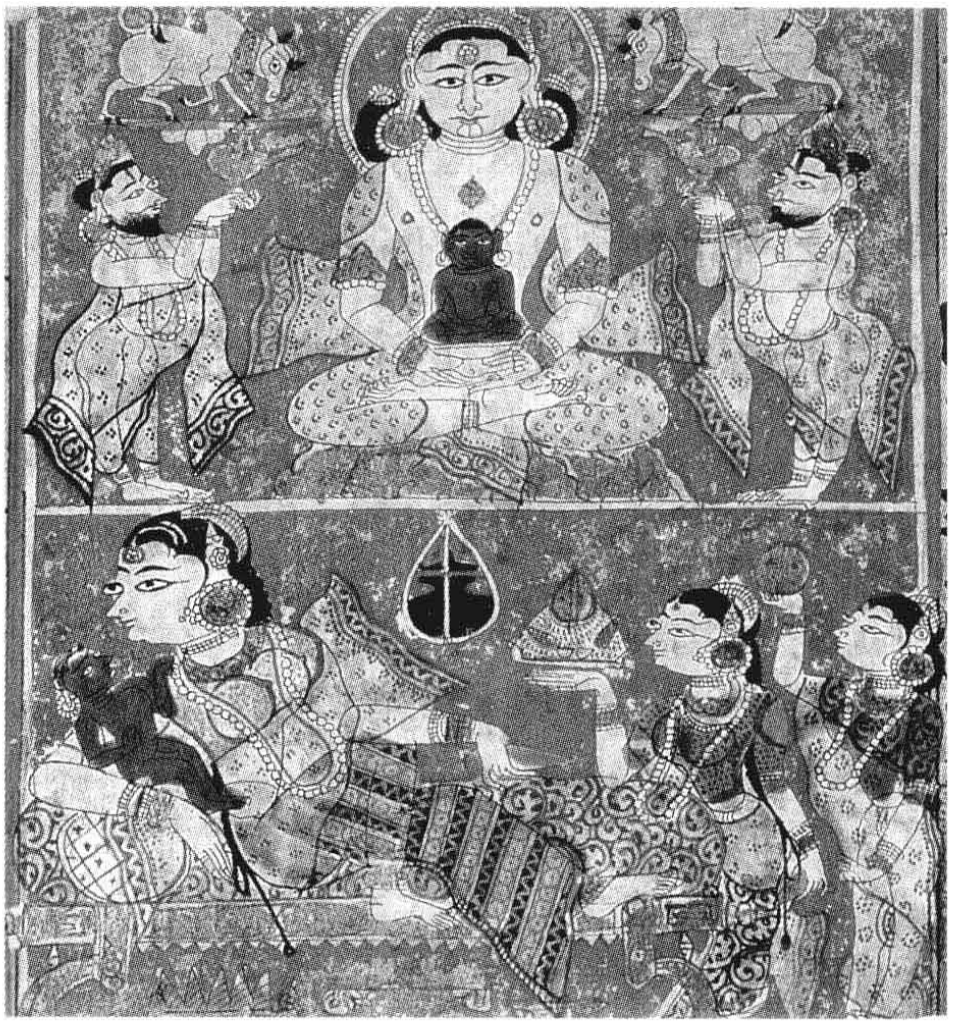
13.20 迪尔瓦拉耆那教神庙。

一样，吴哥窟的布局模仿的是宇宙图式"曼荼罗"，所以整个建筑群反映了神圣宇宙的内涵和秩序。

耆那教艺术

耆那教的起源可以追溯到一个生活在公元前6世纪的名叫摩诃毗罗(Mahavira)的圣人。与佛陀一样，摩诃毗罗年轻时为了追求心灵的智慧而放弃了家庭的舒适。开悟之后，他被称为"胜者"。在由他的追随者们创立的宗教中，摩诃毗罗被认为是24位胜者中的最后一个。与佛教不同，耆那教没有成为一个世界宗教，但在印度国内，它一直有重要的地位。

在第十三章里，我们看到了一个耆那教寺庙的外景(见13.20)。11—16世纪建造的几百座耆那教寺庙证明了作为耆那教信徒主体的商人的财力。耆那教徒还请人制作了几千部彩饰手抄本捐给寺庙图书馆。这里选印的画面(**19.12**)出自一本《仪轨》(*Kalpa Sutra*)抄本，这是一部讲述耆那教圣人生平的作品。以深红和深蓝为主的有限用色是耆那教手抄本的典型特征。与后来的印度绘画一样，位置和重叠是表现空间深度的主要线索。平面化的装饰风格轻松地融入了经文之中，所以读者从读字到读图，几乎感觉不到视觉上的"换档"。金属丝般的线描和奇特的凸眼使人物有了一种高度机敏并充满精神活力的感觉。



19.12 (左)画有《大雄的降生》的一页细部，出自《仪轨》。古吉拉特，约1400年。纸上水粉，8.6×7.6厘米。威尔士王子博物馆，孟买



19.13 (右)盛酒礼器斝。商代晚期。青铜，高34.3厘米。纳尔逊-阿特金斯艺术馆，堪萨斯城，密苏里

莫卧儿艺术及其影响

随着莫卧儿人的到来，一种新的文化在印度发展起来。莫卧儿人是一个来自中亚的伊斯兰民族，从16世纪开始，他们逐渐在次大陆上建立了一个帝国。与大多数中亚伊斯兰民族一样，莫卧儿人受到了波斯文化的影响。在印度，波斯风格与印度元素融合起来，产生了一种印度独有的伊斯兰艺术形式。最受人喜爱的莫卧儿建筑作品是泰姬陵（见13.18）。在第十三、十八章，我们点明了这个不朽杰作中的波斯元素：作为入口的敞厅、有穹顶的中央内厅和顶部装饰性的洋葱形穹顶（若要复习敞厅的形制，请见18.3）。再次审视这座建筑时，您会发现，它像印度教寺庙那样由一个石台支撑着。位于房顶上和宣礼塔顶端带有穹顶的敞口凉亭是伞形穹窿（chattri），这是一种传统的印度宫殿装饰。

插画书是第二个重要的波斯艺术传统。莫卧儿画坊是由波斯画家管理的，他们把新技法、新风格、新题材和新材料带到了次大陆。像《哈姆扎故事集》（见2.7）这样的莫卧儿杰作的影响可以在印度宫廷中感觉到，因为宫廷画师们在保持早前印度手抄本绘画（见19.12）的装饰性平面风格和深颜色的同时，吸收了莫卧儿人对细节和珠光宝气的色彩的偏爱。由此产生的新风格的一个例子是《马哈拉那·阿马尔·辛格二世、桑格拉姆·辛格王子与朝臣们观看杂耍和音乐表演》（4.42）。

相关作品



1.8　马诺哈尔：《贾汉吉尔接受库斯罗的金杯》。



2.7
《哈姆扎故事集》插图。



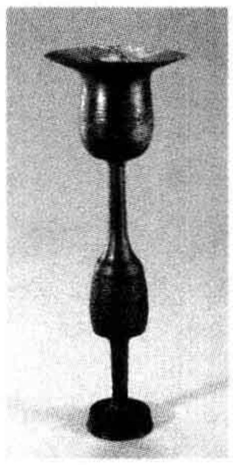
13.18
泰姬陵。

中国艺术

与印度不同，中国的北方没有令人畏惧的高山的保护。广袤而脆弱的北部边境是中国历史的主题词之一，因为这里不断发生着各种影响和交流。在和平的交往中，中国、印度、中亚和波斯互通有无，产生了丰硕的成果。但来自北方的反复入侵和征服也决定了中国思想和艺术的发展方向。

中国地貌的基本特征是流经其腹地的三条大河：北方的黄河以及南方的长江和西江。在传统上，黄河被称为“中华文明的摇篮”。大概从公元前5000年起，新石器晚期的文化群落就在黄河沿岸建起了定居点，但最新的考古调查在一个广阔得多的区域内发现了有玉器和陶器的新石器遗址，这让我们看到了一幅更为复杂但仍不完整的中国早期文化图景。我们现在只能说，随着时间的推移，这些数目众多且各自有别的新石器文化似乎逐渐发生了融合。

相关作品



1.5　高脚器皿。

形成期：从商到秦

中国历史的明确起点是商朝（约公元前1600—前1046年），商朝君主在黄河流域先后建立了多个国都作为统治中心。

考古学家已经发现了他们的宫殿和有城墙的城市的地基，而且经过挖掘，皇家陵墓出土了上千件玉器、漆器、象牙制品、贵金属制品和青铜器。这里的插图展示的是一个青铜斝——一种酒器（**19.13**）。作为上层家族重视的贵重财产，青铜器皿只在宴会上用来盛装献给祖先的食物祭品。斝的每一面都可以看到最著名也最神秘的商代装饰纹样——饕餮纹，这是一种兽面或妖面纹样。它从凸起的中轴线向外翻卷的两个角和角的正下方瞪视的双眼清晰可辨。饕餮纹可能与萨满教，即通过动物与神界交流的习俗有关。鸟出现在饕餮纹上方的饰带里，器足上装饰着龙纹，某种动物蹲坐在盖子上。无论是否与萨满教直接相关，虚构的和真实的动物都是商代艺术中经常出现的形象。

公元前1050年左右，商朝被它西北方的邻居周国征服，接下来的800年是周朝的天下。这个时间最长的朝代的第一个300年平安无事，但在之后的几百年里，周朝治下的各国越来越不愿受约束、越来越叛逆，并最终陷入公开的战争。日益恶化的局势引发了大量关于稳定社会的组织方式的思考。大概生活在公元前6世纪末、公元前5世纪初的孔子是当时的一个哲学家。他关于人的品行和公正统治的思想后来成了中华文化的核心。

公元前221年，秦国战胜其他各国，首次将全中国统一成一个帝国。第一个皇帝，也就是始皇帝沉迷于长生不老之术。他的地下陵墓在他统一中国之前就已开工，一直建到了他去世。覆盖在墓葬本体上方的坟冢始终是一个引人注目的景观，但1974年一支兵马俑陪葬军队



19.14 围护秦始皇（死于公元前210年）陵的兵马俑一号坑照片

(**19.14**)的意外发现才是20世纪考古史上最令人振奋的时刻之一。成千上万真人大小的陶俑——士兵、弓弩手、骑兵、战车驭手——排成队列,面东而立,因为危险被认为来自东面。它们在岁月的洗礼中逐渐褪色,只留下一身的灰蒙蒙,但它们刚刚做好时,身上都涂着栩栩如生的颜色,因为越逼真,它们才越能有效地保护身后往西大概半英里的皇帝陵墓。



19.15 香炉,出自诸侯王刘胜之墓,满城,河北。汉朝,公元前113年。青铜嵌金,高26厘米。河北省博物馆,石家庄

儒家与道家:汉和六朝

我们所说的"中国"这个名称取自第一个王朝——秦。但中国的史学家们痛斥秦朝的暴政,华人则根据推翻了秦朝的那个朝代的名称自称为汉族。除了一个短暂的中断期,汉朝的统治从公元前206年一直持续到公元220年。在这几百年里,中华文化的许多特征逐渐清晰起来,包括儒家和道家这两大思想体系所具有的中心地位。

孔子的哲学体系是实用主义的,它关心的首要问题是建立一个太平世界。人与人之间恰当有礼的关系是其关键,这一套关系的范围从家庭内部开始,向外、向上一直扩展到皇帝。汉朝的统治者将儒家学说定为法定的国学,并在此过程中将其苦心经营成一个宣扬人道与天道相关的宗教。

孔子竭力主张人们敬祖敬天(周代的神名),除此之外,他很少谈及鬼神之事。为了解答自然界之外还有什么这样的问题,中国人转而求助于道家。道家关心的是人生与自然怎样达到和谐。"道"是一种"方式"或"途径"。道是天道,是整个宇宙间流动的气。道家的目标是悟道并顺应天道,而不是逆天而行。第一部道家经典,即著名的《道德经》("道及其力量")成书于公元前500年左右,但组成它的材料要古老得多。

在文人中间,道家一直是一种哲学思想,但在大众的层面,它也变成了一种宗教;在此过程中,它吸收了许多民间的信仰、神祇和神秘主义观念,包括对长生之术的探求。图中这个香炉是在一个汉代诸侯王的墓中发现的,它刻画了道教中的极乐之地——东海仙岛(**19.15**)。仔细观察这座多山的岛屿,我们会逐渐看出险崖之中有许多微小的人和鸟兽,他们是已发现了长生秘密的幸运儿。嵌金波浪纹绕着底座形成一个个漩涡。熏炉里冒出的烟会把仙岛笼罩在缭绕的雾气之中,使它看上去更加超凡脱俗。

汉朝结束后不久,来自亚洲内陆的入侵者占领了中国北部,朝廷逃到了南方。之后的250年,中国一直处于分裂状态。在北方,一个个国家——其中许多为胡人所统治——崛起又灭亡,而在南方,六个弱小的王朝相互更迭。对于受过教育的精英阶层来说,道家哲学提供了一条避世之路。高谈阔论、游山玩水、饮酒赋诗——这些都是适合疏远浊世者的消遣。尽管如



19.16 顾恺之(传):《女史箴图》,细部。手轴,绢本水墨设色;高 24.8 厘米。4 世纪原作的唐代摹本。大英博物馆,伦敦

此,严格强调社会责任的儒家思想依然被官方奉为典范,儒家题材也继续在艺术中出现。

一个有名的例子是手轴(若要复习手轴的形制,请见 118 页)《女史箴图》(*Admonitions of the Instructress to the Ladies of the Palace*,**19.16**),它被认为是 4 世纪画家顾恺之的作品。《女史箴图》用图画解说了一套儒家的宫妃行为规范训诫,这里展示的是其最后一段,即女史司箴正在写下她的谏言。左方,两位宫妃飘然而至,见证了这一事件,她们的长袍在其身后优美地飘动着。这种使用均匀的细线、用色简单的画风是 4 世纪的典型风格。不存在任何背景、只有微妙的人物位置安排才暗示出了深度。

佛教时代:唐

佛教在汉朝时开始传入中国,那时就已有印度的僧侣取道丝绸之路来华。六朝时期,它越来越广地传遍了分裂的南北方。当中国在隋朝的统治(581—618)下重新统一起来时,新皇帝是一个虔诚的佛教徒;在唐朝(618—907)的第一个世纪里,几乎全国都信佛教,数量庞大的艺术品被生产出来,用于新建的成千上万座寺院、庙宇、佛堂。

在中国,最流行的佛教派别是净土宗,它得名于阿弥陀佛居住的西方极乐世界。图中是一幅立轴的局部(**19.17**),它描绘了一位菩萨将一个拥有当时时髦的丰满形体、衣着考究的小个子唐代贵妇接引往西方极乐世界的情景,出现在左上角的西方极乐世界被想象成一座中国宫殿的样子。身着华丽盛装的菩萨是中国人想象中印度王子的模样。他右手拿着一个熏

相关作品



8.2 《金刚经》卷首。

炉，左手拿着一朵莲花和一柄白色庙幡。二人四周飘落的花朵象征着神圣和天恩。

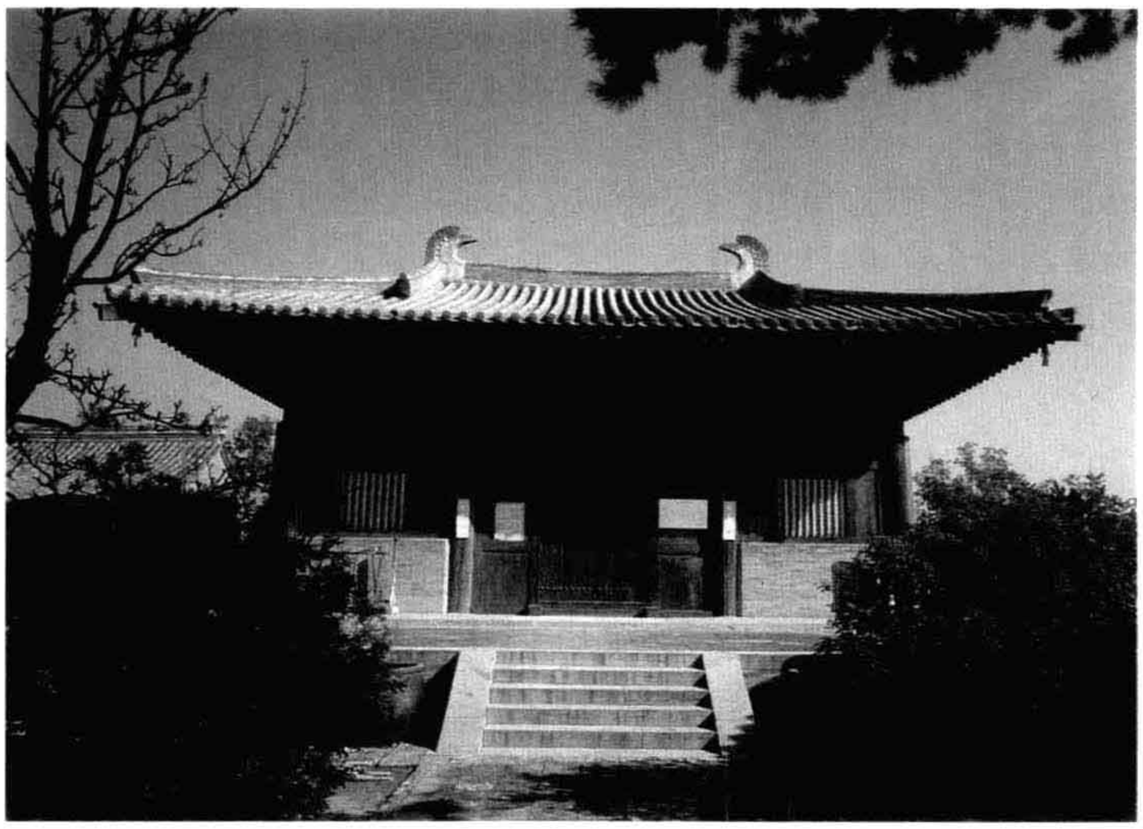
唐代的佛教艺术品大部分毁于9世纪，因为佛教在此时被当作"夷"教遭到了短时间的迫害。一座不知用什么办法逃过了灭顶之灾的建筑是南禅寺(**19.18**)。1400年以前的中国建筑少有存世，所以南禅寺虽然规模小，却是倍加地重要。与中国所有的大型建筑一样，南禅寺也是被一个石台托起到地面之上的。顶部有斗拱的木柱承受着屋顶的重量，屋顶铺着瓦片，有宽大的挑檐(若要复习中国建筑的结构体系，请见317页)。屋顶的缓坡将我们的视线向上引向屋脊，屋脊上有两个向上卷曲的鱼尾饰，它们象征性地保护着建筑免受火灾。

同样的基本原理和形制被中国建筑师用在寺院、宫殿和住宅中。将这座可爱而且结实的寺庙放大100倍，我们就能想象出唐代多层宫殿的壮丽，正如画中的菩萨，如果其数量增加到几百，我们就能想象出唐代佛教艺术的骄傲：那些已消失的壁画。

山水画的崛起：宋

唐朝灭亡之后，中国再次陷入分裂，但很快就被宋朝(960—1279)的统治者重新统一起来。宋代艺术家继续为禅院、道观创作作品。在这些环境里，雕塑扮演着重要的角色。寺庙的戒坛由安放在平台上、有围栏保护的部分佛教神祇的雕像组成。大型寺庙的参观者会发现，在寺内，天界的全体神仙——佛、菩萨、次要神、护法神和其他天神——都被雕成了真人大小的雕像，它们的排列方式反映了天界的等级。





19.17 (左)《引路菩萨》。唐朝，9世纪末。绢本水墨设色，高80.3厘米。大英博物馆，伦敦

19.18 (右)南禅寺，五台山，山西。唐朝，782年





19.19 （左）《观音》。宋朝，约 1100 年。彩绘木雕，高 241.3 厘米。纳尔逊-阿特金斯艺术馆，堪萨斯城，密苏里

19.20 （右）李成（传）：《晴峦萧寺图》。北宋，约 960 年。挂轴，绢本水墨淡彩，高 111.8 厘米。纳尔逊-阿特金斯艺术馆，堪萨斯城，密苏里

中国人特别喜爱观音菩萨（印度的观音菩萨请见 11.3）。身为南海观音，他被认为居住在一座高山之巅，专门为渡海之人提供保护。这尊色彩鲜艳的镀金彩绘木雕刻画的是仙山顶上的观音（**19.19**）。他左腿垂下、右腿支起的坐姿叫半跏趺坐，这种姿势与他的高贵气质很相称。他在其戒坛上时四周应有随从，以凸显他的崇高地位。他衣服上的垂饰给这沉静的雕像平添了生气，菩萨慈悲的目光就像平静的风暴中心，把我们从大海和生活的灾难中拯救出来。

我们不知道是谁以如此精湛的技艺雕刻了这尊观音像。中国的艺术观并不关注雕塑和建筑，它最重视的是“毛笔艺术”，即书法和绘画。为了保存到后世，画作往往需要进行复制。我们是通过宋代的摹本才知道那么多唐代名画的，比如张萱的《捣练图》（见 3.18）。唐代被后世的作家视为人物画的鼎盛期，宋代的摹本帮助我们了解到了其中的原因。至于宋代的画家们自己则在山水画方面给未来留下了深远的影响。

宋代大气的山水画风在很大程度上是李成的创造，这里选印了他的《晴峦萧寺图》（*A Solitary Temple amid Clearing Peaks*，**19.20**）。李成是在 10 世纪初山水画刚刚成为一个独立画种时前辈们所取得的成果的基础上向前推进的，在他的手中，他们曾经探索过的元素——散点透

视、水墨、立式画幅、流水、缭绕的雾气和以高山为高潮的构图——凝聚成了一个和谐、博大的新整体。画中通常会有让我们走进去的小路,有跟我们融为一体的人物。我们和左下方的骑驴旅人一起进入画中,穿过简陋的桥,来到一个小村子,村民们正在聊天、走动。再往上,只露出一小截的梯道把我们带入了中景处的寺庙。但对于我们可以爬多高,通常也是有限制的。薄雾隔开了中景与背景中突兀而起的高山险峰。到了这里,我们只得转身离开。向后退时,我们看到了一种在日常生活中见不到的整体状态:大自然的全貌以及我们在其中的卑微地位。但在这片自然风光之中,我们似乎发现了一种有序原则,我们的地位虽然渺小,却与之协调一致:寺庙高楼挺拔,山峦延续了这一向上之势。

李成关于大自然受制于某种更高的力量、人类与大自然和谐相处的观念显然是对道家思想的呼应。事实上,一些艺术史家认为,这类画作的内容最初可能被理解成道教仙岛(见 19.15)。但我们也可以用儒家的视角来看此画:它真实地反映了中国的现实秩序,即皇帝高高在上,群臣环侍四周。另外,我们还可以用佛教的眼光,将它看成伟大的榜样:佛陀与胁侍菩萨。

文人及其他画家:元和明

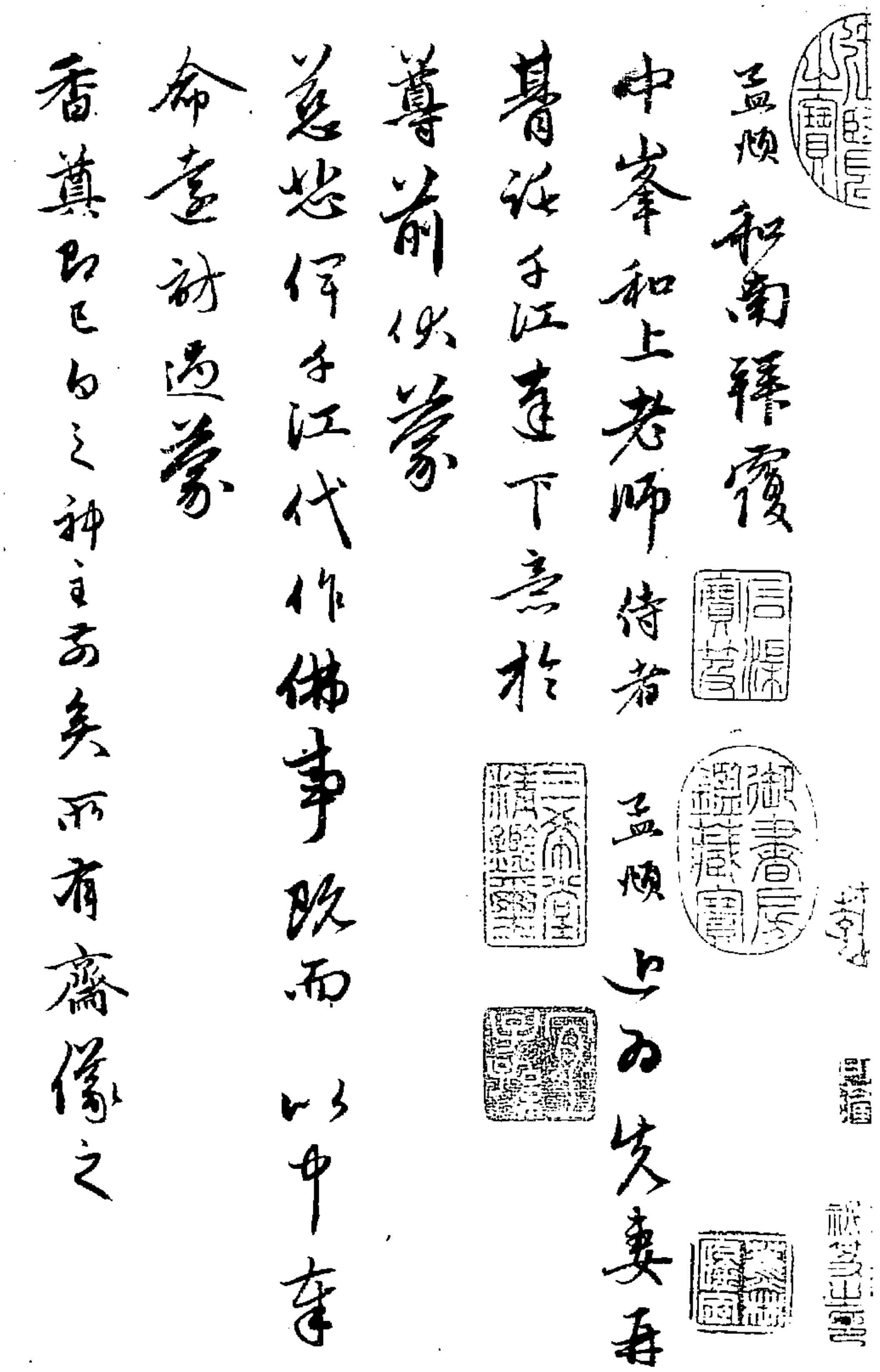
在宋代,一个新的社会阶层开始在中国的文化生活中发挥影响——文人。文人是一个为了吸收最优秀的人才为政府服务而设计的考试制度的产物。为了这种令人筋疲力尽的考试,考生必须花费多年时间学习,而考试则变成了通往政治权力、社会特权和财富的大门。但文人并不学习像行政管理这么实用的知识。他们所受的教育来自经典的哲学、文学和历史著作;其目标是培养儒家理想中在任何环境下都能头脑清醒、举止得宜的君子。文人的其他才能可能还包括写诗、练书法。在宋代,他们还对绘画感兴趣。

文人画的理念是在宋廷考究、高雅的氛围中形成的。但在宋之后的元朝,文人与政府之间产生了裂痕。元(1271—1368)是一个由征服了中国的中亚民族蒙古人创立的外族王朝。蒙古朝廷依然像中国以前的所有统治者一样支持艺术,但文人们认为与这个朝廷有关的一切都是不合法的。他们自视为中华传统的真正继承者。

这个时期的四位文人画家被后人称为"元四大家"。一个是黄公望,第四章选印了他的《富春山居图》(见 4.49)。另一个是倪瓒,他最著名的作品是清丽、萧索的《容膝斋图》(*Rongxi Studio*, **19.21**)。作为文人画的典型代表,《容膝斋图》是纸本水墨作品。鲜艳的色彩和绢帛都被认为过于做作,匠气太浓。此画的笔法简淡、纤柔。



19.21　倪瓒:《容膝斋图》。元朝,1372 年。挂轴,纸本水墨;高 74.6 厘米。故宫博物院,台北



19.22 赵孟頫：《致中峰明本尺牍》，细部。1321 年。纸本水墨，装裱为挂轴；高 29.5 厘米。艺术馆，普林斯顿大学，普林斯顿，新泽西

与李成的《晴峦萧寺图》中精描细画的寺庙（见 19.20）相比，倪瓒的小书斋简直像个孩子。与大多数文人画家一样，倪瓒声称自己的画只是为了自娱，他根本想不到要画得逼真得让人信以为真。同样重要的是倪瓒亲笔所书的款题，它说明了此画是何时、如何、为谁画的。文人画家一般不会出售自己的作品，而是将其免费地互赠，以表示友情或报答恩情。他们的画几乎无一例外地都有款题，有时还会题上一首诗。在他们看来，书画同源，因为两者的用笔都能显示个性。

实际上，书法是文人推崇备至的一种艺术。这里的例子是文人赵孟頫所写的一封信的一部分（**19.22**）。这类信件的内容都被认为无关紧要（这一封是感谢一位僧人为赵孟頫过世的妻子举办了法事），人们欣赏的是笔迹本身的视觉风格。红色的部分是印信，即私人钤印。按照惯例，赵孟頫在落款后面盖上了自己的印。这里看到的这些印属于几百年间收藏过这件珍贵的名人墨宝的多位藏家。

到了明朝（1368—1644），汉族统治者重登王位。在本朝以及接下来的清朝（1644—1911），文人画家的理念保持着巨大的影响力，中国人关于艺术的书写几乎完全集中于此。当

然，这些作者本身就是文人。事实上，文人画只是当时众多艺术门类中的一种。

以宋晚期发展起来的大城市，尤其是南方的大城市，以及生活在其中的富有的中产阶级赞助人为中心形成了一个充满活力的艺术活动圈。由于自己的作品有了这些新的销路，大量职业画家在宫廷之外拥有了兴旺的事业。最受推崇的明代职业画家仇英生活和工作在南方城市苏州。就连文人也敬重这位出身贫寒、英年早逝的天才画家：他对艺术史的了解不亚于他们，他能模仿任何一种古代风格，他的品位无可挑剔，他的才能毋庸置疑。没有一个文人能应付像《金谷园图》（*Golden Valley Garden*，**19.23**）这样需要无比细致小心的作品。主人待客的主题可能出自文学作品，画本身则可能是悬挂在某个富裕人家的会客厅里的。在一个置身于假山、树木、牡丹、孔雀之中的花园凉亭的入口，两名带着仆人和乐师的男子极其庄重地互致问候。他们一定牢记着孔夫子的教诲："君子博学于文，约之以礼，亦可以弗畔矣夫！"[1]

相关作品



3.29 王鉴：《潇湘白云图》。



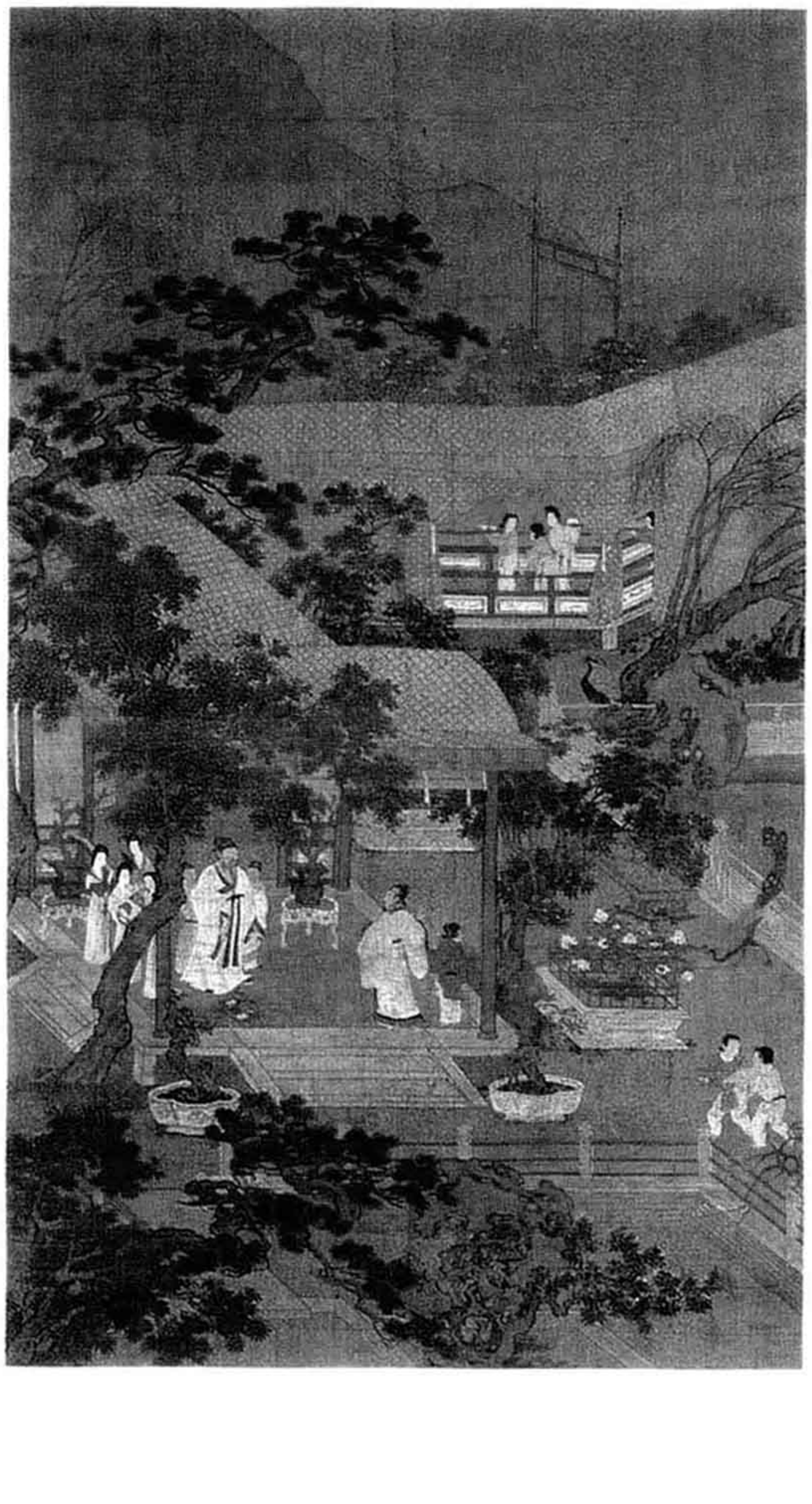
4.49 黄公望：《富春山居图》，细部。



12.4 长颈瓶。



12.16 龙纹璧。



19.23 仇英：《金谷园图》。16世纪上半叶。挂轴，绢本水墨设色，高19.7厘米。知恩院，京都

[1] Thomas Cleary, trans., *The Essential Confucius* (San Francisco: HarperSanFrancisco, c. 1992), p. 31



19.24 马埴轮。日本，3—6 世纪。粗陶，残存颜料痕迹；高 58.4 厘米。克里夫兰艺术馆

日本艺术

由于日本海而与亚洲大陆分开的日本列岛形成了一个从朝鲜半岛的尖端向北弯曲的弧。公元前 10000 年，新石器文化就已在岛上确立起来。他们制作的陶器不仅是世界上已知最古老的，而且是最富有想象力的，其造型依稀带着一点顽皮的味道，这种特点经常出现在日本艺术里。

日本文化在公元后的头几个世纪里有了更为清晰的轮廓。那个时期的大型坟冢出土了赤陶俑，比如图中的这匹马（**19.24**）。这些俑名叫"埴轮"（haniwa），它们体现了日本艺术的主题之一：对简单形式和天然材料的嗜好。我们可以在伊势神宫（**19.25**）里再次看到这些特点。于 1 世纪建成后，神宫依制定期进行重建。由于这个特殊的习俗，这种极其古老的风格才能以宛若新生的原始面貌展现在我们眼前。在这里，马埴轮简单的筒状造型再次出现在将屋子撑离地面的木柱和将修剪得平平整整的茅草屋顶固定住的平放圆木中。神宫本身没有上漆，就像埴轮不上釉一样。

只有皇室成员和某些神官才能入内的神宫里面有一把剑、一面镜子和一件首饰——神道教的三个圣物。神道教常常被说成是日本的国教，但"宗教"这个词可能太正规了。神道教信奉为数众多的自然神，他们被认为栖身于多节的大树、雄伟的高山和瀑布这些美景之中。



19.25 内宫，伊势，三重县。1 世纪初；每 20 年重修一次；图中为最近一次重修（1993）后的神宫



19.26 法隆寺，奈良县。全视图。飞鸟时代，7世纪

搭起一道简单、不上漆的木门，可能就表明这里是一个特别神圣的地点。神道教的主神是女性，即太阳女神。用水净身以及与神交流、安抚神——包括新亡者的魂灵——都很重要。日本艺术中永恒的自然主题以及对天然材料的重视和简单用法，都反映了这些古老信仰的持久影响。

新思想及其影响:飞鸟时代

在飞鸟时代(593—710),随着中国文化元素经由朝鲜传到日本列岛,日本经历了深刻的变化。一个意义深远的永久性收获是佛教、连同中国人创造的与之匹配的艺术和建筑。早期日本佛教建筑的一个成熟的例子是法隆寺寺庙群(**19.26**)。建于7世纪的法隆寺拥有世界上现存最古老的木建筑。其建筑样式反映了中国六朝时期的雅致风格。我们可以猜想,顾恺之笔下飘逸的宫妃(见19.16)在这里也会感到像在家里一样自在。

门内往左矗立着一座宝塔,它塔身修长,有多重屋檐。宝塔相当于印度的佛塔(见19.3),是用来保存某位佛或高僧遗骨的圣陵。它的祖先是中国汉代高大的多层瞭望塔。佛教传入中国后，中国的建筑师对瞭望塔加以改造，使之具有了这种新的宗教用途。塔的右边是金堂(kondo)。用于拜谒的金堂里安放着同样仿自中国样式的佛像。

佛教的光芒并未盖过神道教,两者一直并肩存在。同样,创造出了伊势神宫的那些早期建筑观念也一直与在中国的影响下产生的新形式并存。这种吸收并改造新思想,同时保持旧传统精髓的能力是日本文化不竭的力量源泉之一。

宫廷的精雅:平安时代

在飞鸟时代之初,日本由多个豪贵家族统治着,它们各自占地为王。在中国高度发达的官僚政治的影响下,这个国家逐渐走向中央集权体制下的统一。710年,奈良成为第一个皇都。8世纪,首都迁至京都,这标志着平安时代(794—1185)的开始。

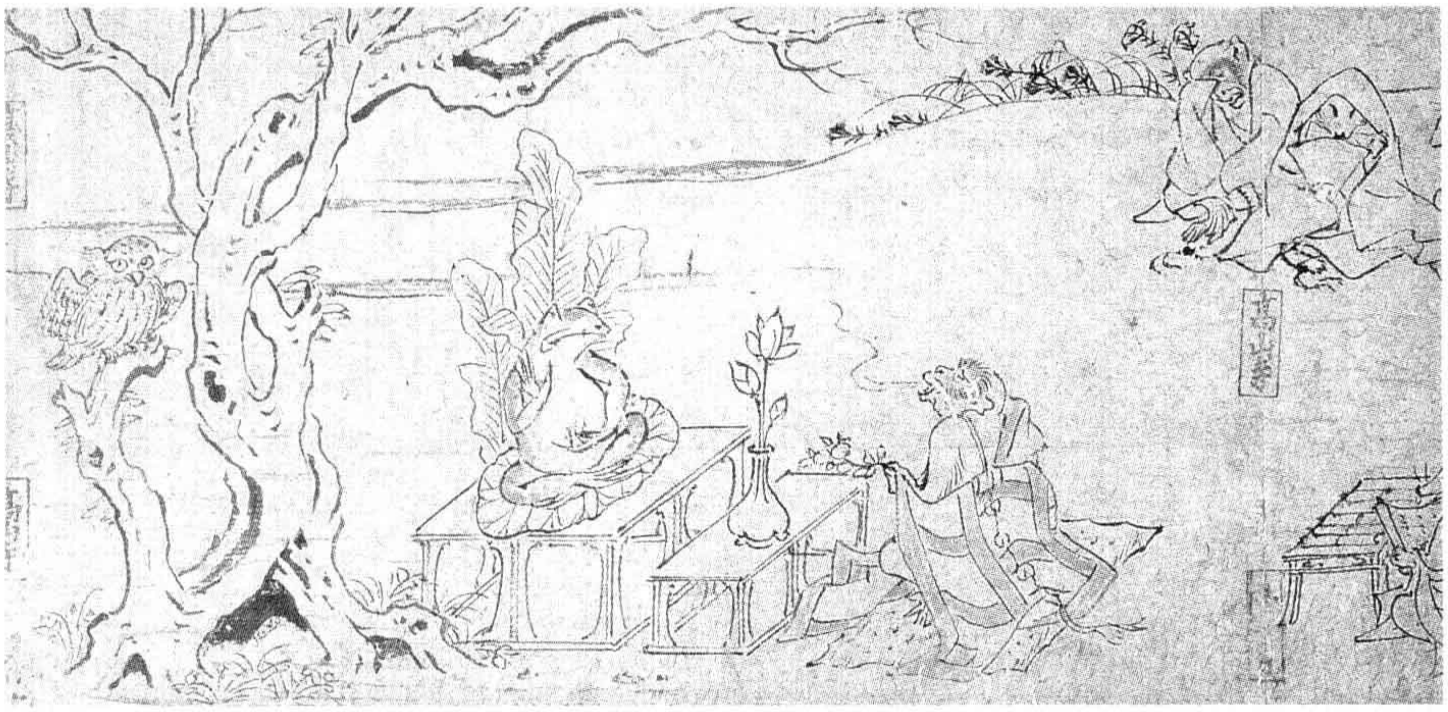
一种极为讲究、精致的文化以京都宫廷为中心发展起来。品位是头等大事,无论男女,都必须多才多艺。最重要的艺术恐怕是诗歌了。男女之间通过有31个音节的短歌互诉衷肠,但这种表达一定得是婉转的。这种对文学才能的强调产生了一个成果:紫式部(Murasaki Shikibu)的《源氏物语》(*The Tale of Genji*),它被许多人公认为最伟大的日本文学作品。身为宫女的紫式部将贵族的生活编织成了一个关于爱与痛苦的长篇故事,它常被称为世界上第一部小说。

最早的日本世俗画有一部分保存在一本制作于12世纪的《源氏物语》抄本之中。这个把整部《源氏物语》抄写在多卷手轴(又一个从中国引进的概念)上并配图的庞大工程集合了一个艺术家团队的专业才能。这里的插图描绘的是一群宫妃及其侍女(**19.27**)。正如这本《源氏物语》的所有插画一样,它让我们看到的是一个房间内景的鸟瞰图。为了方便,屋顶被省略了,这样我们就能看到室内的情景了。比方说,前景中的布料可以理解成从靠近天花板的地方垂下。它后方以纸贴面并画有一幅山水画的拉门通向另一个房间。左方,一个背对我们而坐的女子正在让人给她梳头。凹室另一头跟她面对面的是浮舟(Ukifune),即《源氏物语》后半部的女主角。她正在看一卷画轴,旁边有一名侍女在高声朗读。

这些女人扑着白粉的面具般的脸从硬挺、打褶的长袍中浮现出来,显得平静、镇定。但事实上,这个场面隐含着强烈的紧张气氛,因为就在几个小时之前,浮舟还是一次差点演变成



19.27 《源氏物语》"东亭"一章的插图一。平安时代,12世纪上半叶。手轴(如今分段保存),纸上水墨设色;高21.6厘米。德川美术馆,名古屋



19.28　鸟羽僧正觉犹（传）：《群猴拜蛙图》，出自《鸟兽戏画》。平安时代，12 世纪末。手轴，纸本水墨；高 31.8 厘米。高山寺，京都

强奸的勾引企图的受害者。在《源氏物语》插画里，无论是表情还是手势，都不会泄露情绪。正如平安时代的贵族们通过诗词委婉地表情达意一样，创作《源氏物语》卷轴的艺术家们是以其他手段，尤其是空间的构筑来表现情感的。在这里，人物被建筑背景包围着，就像她们被自己无懈可击的仪态举止绊住了手脚一样。这个房间禁锢了她们。

在平安时代，佛教依然是日本人生活的核心。平安朝贵族起先更喜欢密教，这是一种富于智力趣味的信仰，其中包含了一种与宫廷等级一样复杂的诸神等级制度。后来，随着社会的日益动荡，更简单、更能给人慰藉的净土宗教义就像在中国那样变得广受欢迎。在前面的章节里，我们见过了两件最美的平安朝净土宗艺术杰作：平等院（见 13.6）以及院中保存的定朝的《阿弥陀如来》（见 2.28）。阿弥陀（Amida）是西方极乐佛阿弥陀佛（Amitabha）的日本名字。平安时代艺术中最可爱的一件作品也与佛教有关：鸟羽僧正觉犹（Toba Sojo）的《鸟兽戏画》（*Frolicking Animals*）。这里选印的是这幅手轴的一个局部（**19.28**），它描绘了一只青蛙摆出佛祖的姿势，而一只穿着袈裟的猴子则卖弄地朝它大声祝祷的情景。考虑到画中流露出的带有讽刺意味的幽默，得知艺术家是一个寺院的住持就会让人有点吃惊了。鸟羽僧正觉犹没有让自己囿于宗教，而是用他的动物们来取笑平安时代的每个社会阶层。他的毛笔画出的精准线条跟他的风趣一样尖锐。没有一笔是多余的。

相关作品



13.6　凤凰堂，平等院。



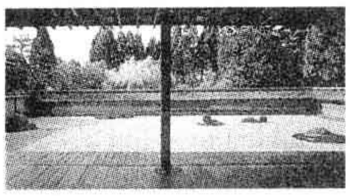
2.28　定朝：《阿弥陀如来》。

武士文化：镰仓时代和室町时代

平安时代的最后几十年因为地方上的武士起义而变得越来越动荡不安。12 世纪，拥有自己的武士军队的地方豪强大族之间为了争夺国家的统治权爆发了内战。随着 1185 年源氏（Minamoto）家族的胜利，幕府制度确立。天皇一职保留了下来，但实权在将军手中。远离平安朝宫廷纷扰的镰仓成为幕府的首都。

镰仓时代（1185—1333）最杰出的作品之一是《平治物语

相关作品



3.30 石庭。



5.12 俵屋宗达：《达摩禅师》。



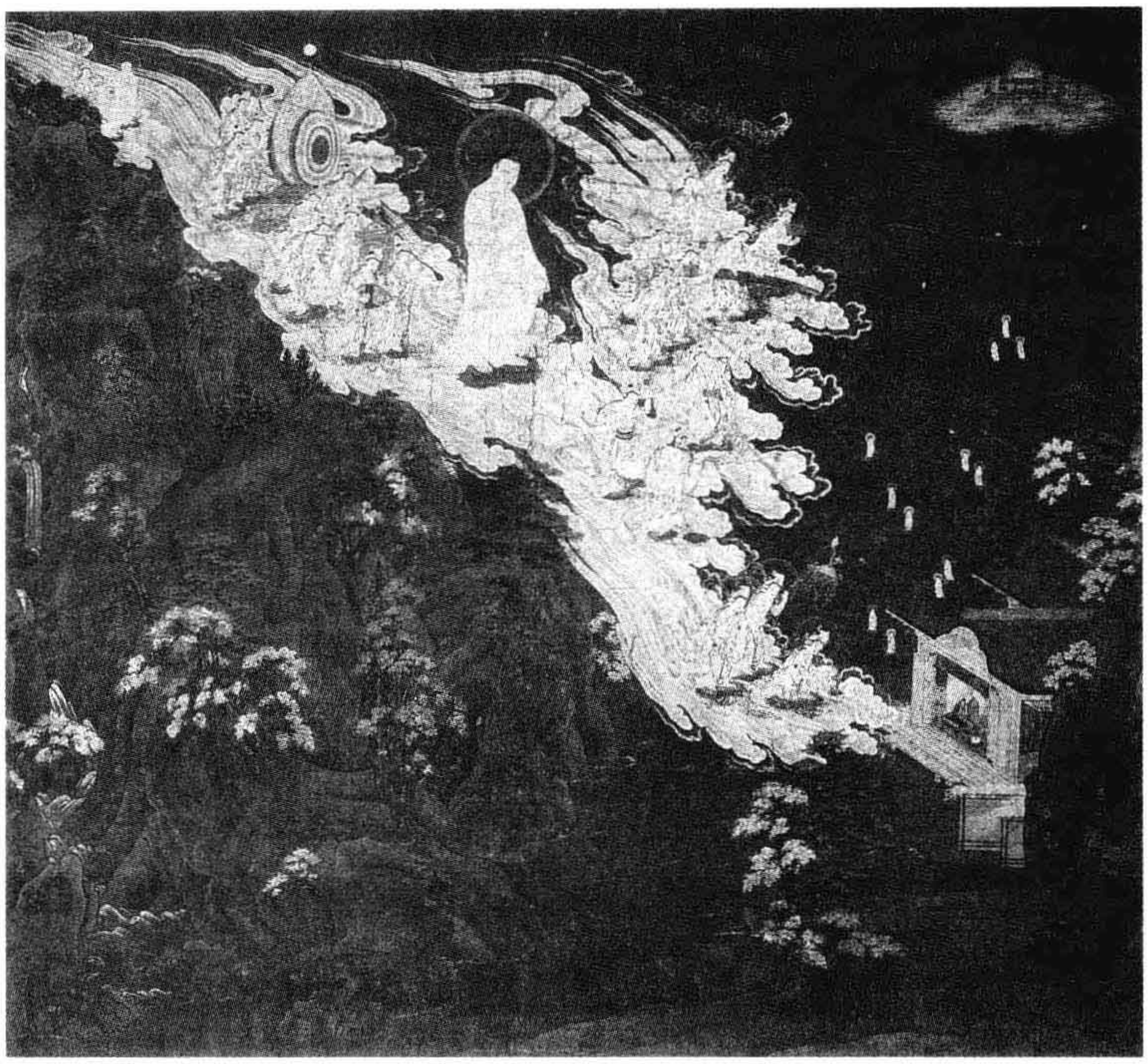
11.17 康庆：《空也宣法》。

绘卷》(*Heiji Monogatari Emaki*)，这是一套讲述源氏与其主要对手平氏（Taira）之间的战争的手轴。《火焚三条殿》(*The Burning of Sanjo Palace*，**19.29**)表现的是1159年的一个惊人事件：在一次夜间突袭中，平氏军队劫持了天皇。手轴形式类似于电影的潜质从未得到如此有效的发挥！一个个场景在我们眼前展开，就像一部汇集了上千名演员的史诗电影：集结待发的军队、突袭、壮观的大火、双目圆睁的马、蜂拥而行的武士、血腥的白刃战、惊恐地四散而逃的天皇及其随从。在这里展示的这幅详图里，骑马的武士射手冲向一道门，王宫在他们身后熊熊燃烧。整个事件的每一个微小的细节都被如实地记录下来，尽管这些不知名的艺术家只能通过故事来了解它。

同样富于表现力的还有这幅佛画(**19.30**)，它属于一种名为"阿弥陀来迎"(raigo)的题材。这里没有了在燃烧的王宫的火光之中涌入大门的武士，取而代之的是在自己的光轮所发出的光芒中从天上鱼贯而下的佛及其随从。他们向一个小屋飘去，屋内有一个老人即将告别人世。raigo的字面意思是"来迎"，这类绘画描绘的是阿弥陀佛前来护送信徒的灵魂前往西方乐土的情景。这幅来迎图中的金色已因年深日久而变得暗淡，但当画刚完成时，天神队伍是金光闪闪地显身在开花的青绿色山峰上空的。走在阿弥陀佛前面的是众菩萨；在他身后，伎乐天正在奏乐。画得极小的圣人像灯笼一样在老人的小屋周围盘旋，右上方则是西方乐天的远景。来迎图被带到将死者

19.29 《火焚三条殿》，《平治物语绘卷》细部。镰仓时代，13世纪末。手轴，纸本水墨设色，高41.3厘米，总长693.4厘米。蒙波士顿美术馆惠允







家中，以期画中幻象能够成真。

在镰仓时代，佛教净土宗继续赢取民心。游方僧人将这种信仰传遍了乡野，他们教给乡民一种既简单又能确保成功超度的诵念方法。我们在第十一章看到了这些僧人中的一位的雕像，即康庆的动人作品《空也宣法》（见 11.17）。

14 世纪快结束的时候，足利（Ashikaga）家族入主幕府，幕府首都迁至京都的室町区。在室町时代（1333—1568），一种新型的佛教——禅宗成了日本最重要的文化力量。禅宗是从中国传到日本的，它在中国早已是高度发达。它以历史上的佛陀为榜样，强调通过禅定达到个人的开悟。几百年积累起来的典籍和经书被弃置一旁，取而代之的是师父对弟子直接的、一对一的教导。最著名的禅宗教学工具是公案，即以快速获得逻辑性思维模式为目的的不合理的发问。“一只手击掌的声音是什么样的？”即为一个广为人知的公案。禅宗的训练曾经是、现在也是艰苦、严密的，这对具有高度纪律性的武士很有吸引力。

禅宗的开悟首先是顿悟。禅师画家们用一种名叫泼墨的画法表现出了这种从混沌之中意义的突现。雪舟等扬（Sesshu Toyo）的《山水》（*Landscape*，**19.31**）是这种高难度技法的代表作之一——之所以说有难度，是因为大多数尝试最后都变成了一团糟。雪舟等扬巧妙地点上几笔浓墨，将他的“墨块”连接起来，

19.30　（左）《阿弥陀二十五菩萨来迎图》。绢本金粉设色，高 144.8 厘米。镰仓时代，13 世纪初。知恩院，京都

19.31　（右）雪舟等扬：《山水》（泼墨技法）。1495 年。挂轴，纸本水墨；宽 32.7 厘米。东京国家博物馆

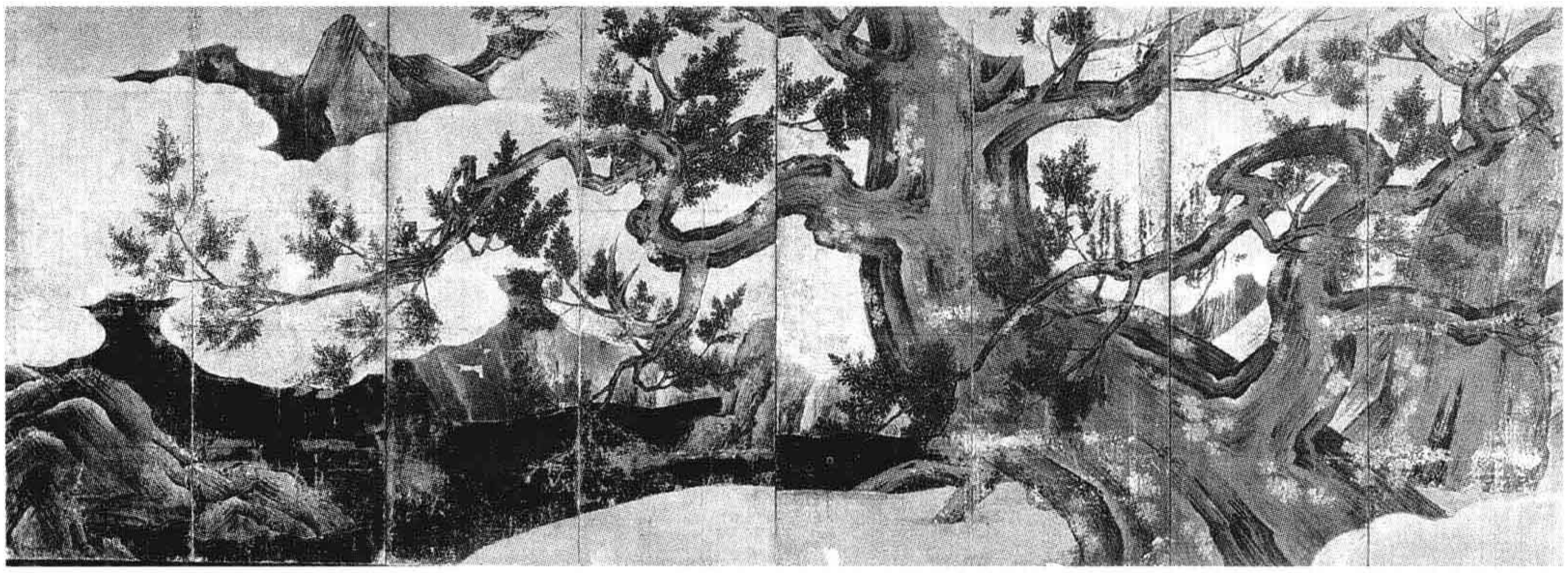
同时提供充分的线索，让我们能看出这是水边的一个草木丛生的山坡。山脚下，一个小屋若隐若现。水上漂着一只孤舟。虽然雪舟等扬主要是个画家，但他曾经作为禅师进行过修行。他画这幅画，是要当作告别赠礼送给他的一个学生的。在画面上方的长篇题跋中，他谈到了自己的从艺经历。

绚丽与空寂：桃山时代

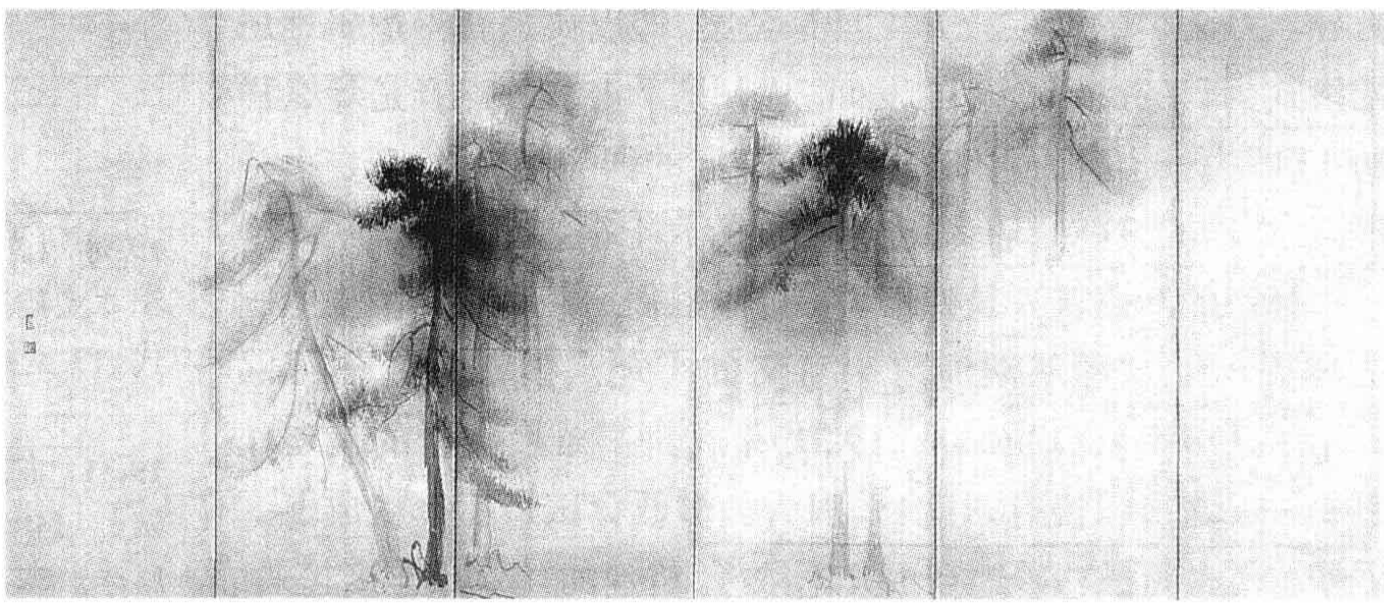
在室町时代，幕府对地方领主及其武士的控制力减弱，从而导致了破坏性极大的内战的爆发。足利家族于1568年下台之后，三个强大的首领先后入主幕府。他们统治的那几十年被称为桃山时代（1568—1603）。

尽管动荡不安，桃山时代却是艺术上的一个辉煌时期。地方豪强领主建起有防御工事的城堡和豪宅，并请最好的画师来装潢室内。这个时期最有影响力的艺术家之一是狩野永德（Kano Eitoku），他所创造的浓墨重彩的装饰性风格被后来的日本艺术家广为模仿。《柏树》（*Cypress Trees*，**19.32**）原为一个大厅的纸面拉门上的装饰画，后来被重新装裱成一架折屏——一种用来在大房间里划分空间的轻便隔板。一棵因年久而变得节节疤疤、弯弯扭扭的古柏从右方的根部伸出，横亘了整个屏风。在它后面，金叶云纹飘浮在一片青绿山水之上。

黄金屏风只代表了桃山时代的品位的一个方面。另一面几乎与它完全相反：寂静、简淡的水墨画，比如长谷川等伯（Hasegawa Tohaku）的《松树》（*Pine Wood*，**19.33**）。《松树》包括一对六扇折屏，我们选印的是其中之一。在这幅极其简练的纸本水墨画中，树木如幽灵一般从重



19.32 （下）狩野永德（传）：《柏树》。桃山时代，16世纪末。八扇屏风；纸本设色、金叶、水墨；170.2×461厘米。东京国家博物馆



19.33 （最下）长谷川等伯：《松树》。桃山时代，16世纪末。一对六扇屏风之一，纸本水墨；高154.9厘米。东京国家博物馆

重雾霭中浮现出来。纸本身从技术上说的空白部分看起来似乎内容丰富——我们此刻无法看见的树，或者一个湖泊的边缘。长谷川等伯的天赋在于用一种本质上随意的风格来创作大气的装饰性作品。



19.34 本阿弥光悦：茶碗。桃山—江户时代，16 世纪末—17 世纪初。乐烧陶器，高 8.6 厘米。弗里尔美术馆，史密森学会，华盛顿

大众艺术：江户时代

幕府控制权的又一次变更标志着江户时代（1603—1868）的开始，与之前一样，这个时代也是用新都城（今天的东京）命名的。千百年来形成的众多艺术类型在江户时代继续发展。装饰性风格在海北友松——第五章选印了他的金色屏风画（见 5.28）——等艺术家的手中得到了传承。水墨画传统和禅宗经久不衰的影响催生出了俵屋宗达的《达摩禅师》（见 5.12）这样有趣的奇妙之作。但江户时代最重大的艺术事件是木刻版画的流行，这种新的艺术门类使人人都能享受艺术。版画经由安藤广重（见 106 页"跨文化"）和葛饰北斋（见 3.32）等大师的想象力，超脱了其最早的一次性纪念品的命运，变成了永久性的世界艺术瑰宝。

我们将用一件素雅、朴实的作品来结束对日本艺术的考察：书法家、茶道家本阿弥光悦（Hon'ami Koetsu）制作的一个茶碗（**19.34**）。在日本，对茶的了解是在禅宗思想的氛围里增长的。茶道也跟禅宗一样，欣赏简单、自然、质朴之美。茶只合与二三密友，在一小室之中沏泡。此室之简、之陋，却是复杂的审美选择的结果。茶道的目标是清除杂念，将审美注意力集中在朴实无华的寻常之物上，并交流心得。要像看一块形状特别漂亮的浮木或一个造型优美的小石头那样凝神欣赏每一件茶具。毕竟，把东西做得像它们那样完美而且不费力气并不容易。本阿弥光悦把茶碗表面设计成坑坑洼洼的样子，是为了既悦目，又有好的手感。薄釉呈现出大自然的色调。从埴轮和伊势神宫出发，我们已走过了很长一段历史。但在精神实质上，它们与这个茶碗之间几乎完全不存在距离。

相关作品



2.21 喜多川歌麿：《梳头》。



3.32 葛饰北斋：《骏州江尻》。



8.4 东州斋写乐：《扮演江户兵卫的大谷鬼次第三代传人》。



p.106 安藤广重：《京桥河边的竹市》。

第 20 章

太平洋和美洲艺术

ARTS OF THE PACIFIC AND OF THE AMERICAS

继续向东环游世界，我们将会来到两个合起来占去地球近一半面积的地区：浩瀚的太平洋和由两个部分组成的美洲大陆。在上一章，我们首先强调了从古时起将印度、中国与正在形成的地中海世界联系在一起的交往活动。在这里，我们将反其道而行之。从大约 10000 年前最后一次冰川期结束时起，由于上升的水淹没了曾经连接亚洲和阿拉斯加的陆桥，一边的欧洲、非洲和亚洲与另一边的美洲和太平洋诸岛的联系在很大程度上被切断了。

第十六章提到过世界的一半重新发现另一半的那个重要时刻的一个标志。如果您再看看荷尔拜因的《使节》(见 16.24)，您将会发现下层架子上有一个地球仪。在 16 世纪初，地球仪曾风靡一时，这是受到了 1492 年哥伦布对大西洋彼岸陆地的意外发现，以及 1498 年瓦斯克·达·伽马(Vasco da Gama)关于确实有可能绕过非洲，一直航行到印度的发现的刺激。荷尔拜因的地球仪被定在欧洲朝向我们的那一面，如果您转动它，您将会看到当时对世界其余部分的一种刚刚形成的认识。在本章，我们将考察太平洋和美洲文明中早已发展起来的艺术，作为对荷尔拜因的地图的补充。

太平洋文明

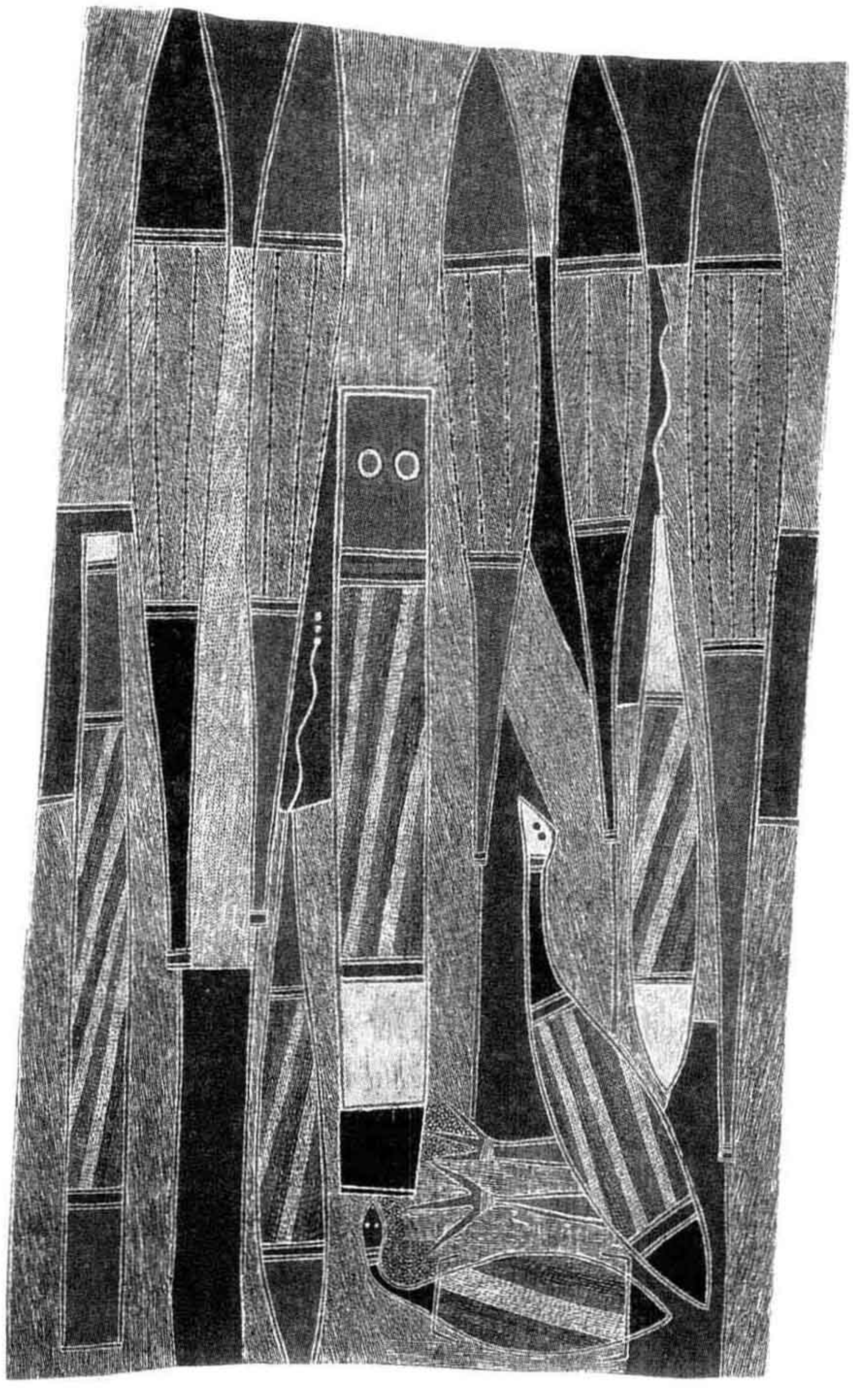
太平洋上的陆地包括澳洲大陆和数以千计的岛屿，它们共同组成了大洋洲。在澳大利亚定居的是今天所说的土著的祖先，他们早在 50000 年以前就从东南亚渡海来到了这里。相邻的新几内亚岛大概也是在同一时候开始有人居住的。其他太平洋岛屿变成人类的居住地则是千百年积累起来的跟大海打交道的勇气的结果：敢于远航的移民扬帆出海，穿越未知的海域，寻找他们不知道是否存在的陆地。大概从公元前 1500 年开始成为第一批居住地的是新几内亚以东的岛屿，它们与新几内亚组成了美拉尼西亚文化区。最后一批居住地是极为分散的玻利尼西亚群岛，它是大西洋上位于最东端的文化区，其中包括了夏威夷(500 年左右开始有居民)和新西兰(800—1200 年开始有居民)。

最古老的太平洋艺术作品是土著的原始岩刻，其中有一部分的年代可以追溯到公元前 30000 年。这些图像的含义不为人知，但更晚近的土著艺术是与一种名为“梦幻时代”或“梦幻”的宗教信仰有密切的关系的。梦幻时代包括上古时代在内，也就是祖先精灵刚刚出现在



地球上的时候。他们的活动创造了自然地貌和其中的万物生灵，包括人类。梦幻时代也存在于当下，每个人都与之有关联。年纪越大，人就越接近祖先的国度。他死后，灵魂就会被“梦幻”重新接收。

帮助灵魂返回“梦幻”的仪式是利庞德迦（Lipundja）的《空心木仪式》（*Djalambu*，**20.1**）的主题。生于 1912 年的利庞德迦是生活在澳大利亚北部东阿纳姆地的一个雍古族土著。雍古人关于返回“梦幻”之旅有多种说法。灵魂常被说成是被一股水流带走的，在这种情况下，它会被想象成一条必须避免被潜鸟吃掉的鲶鱼。雍古族的空心圆木棺上都画有鲶鱼和潜鸟的形象。在葬礼上，吼板（一种会发出噪音的工具）被吊在空中旋转，模仿飞翔的潜鸟，化妆成鲶鱼的舞者则害怕地四散开来。《空心木仪式》中央的图案是一个圆木棺，也可以把它理解成河中的一条鲶鱼。木棺底部近旁有一只潜鸟和一只长脖子乌龟，七块吼板伴随在它左右。用排线和交叉排线构成的图案是大多数土著艺术品的一大特色。



20.1　利庞德迦《空心木仪式》。1964 年。树皮上无机颜料，134.6×74.3 厘米。维多利亚国立美术馆，墨尔本

《空心木仪式》中最令人难忘的细节是棺材上那两只圆圆的眼睛，这是一位先人从梦幻时代向今世凝望的警觉、超然的目光。来自另一个世界的目光与我们的目光再次相遇在这副托莱族面具（**20.2**）中。托莱族生活在美拉尼西亚群岛之一新不列颠岛上，在许多美拉尼西亚文明中，面具和假面戏都有重要的作用。与非洲（见第十八章）一样，面具的作用是赋予神灵可见的形象。这些戴面具的人是图布安（tubuan），即一个名为杜克·杜克的会社的女神。杜克·杜克（duk duk）是遵照部落首领的命令惩罚违法者的男性神灵，假面舞者也会在舞蹈中扮演他们。这些男神每年都由不死的图布安重新生出。身穿树叶做的衣服的图布安是大自然和万物自然秩序的象征，她们为人类社会领袖的权威提供支持。但事情并非总是这么简单，因为图布安的力量变化





20.2 （左）扮演杜克·杜克的假面舞者，东新不列颠，巴布亚新几内亚。照片摄于 1994 年

20.3 （右）瑙瑙祭坛上的石雕人像，安纳根纳湾，复活节岛，智利

无常，有变成一股混乱势力的可能。一个真正的领导者必须证明自己有能力控制她们。

玻利尼西亚地区最边远的孤岛复活节岛上的巨石雕像是最著名的太平洋艺术品之一。已发现的巨石像有将近 1000 个。学者们认为，雕刻它们是为了纪念死去的统治者或其他重要的先人。无论这些雕像的用途是什么，当时的岛民一定相信它们对其部落至关重要，因为他们是花了九牛二虎之力才把它们竖立起来的。石料采自岛上的火山，部分雕刻工作也是在那里进行的。雕像的平均高度为 36 英尺，每个都重达数十吨，但岛民们不知用了什么办法，把它们拖到几英里以外的岛的那一头，竖着安放在高出地面的石台上。这些石台可能是祭坛。

复活节岛的岛民们似乎是从大约 900 年开始建造石像的。6 个世纪后，岛上显然爆发了冲突，并进行了一段时间的战争。大部分雕像被推倒、捣毁。照片里的这几尊雕像（**20.3**）是 1978 年修复的，它们的头上重新戴上了红色的石制头饰，脸上则安上了白色的珊瑚眼睛。沉睡了几百年的雕像突然之间醒了过来。它们再次沿着海岸线一字排开，仿佛催眠一般不眠不休地盯着海面，这目光中的深意我们可能永远也无法弄清。

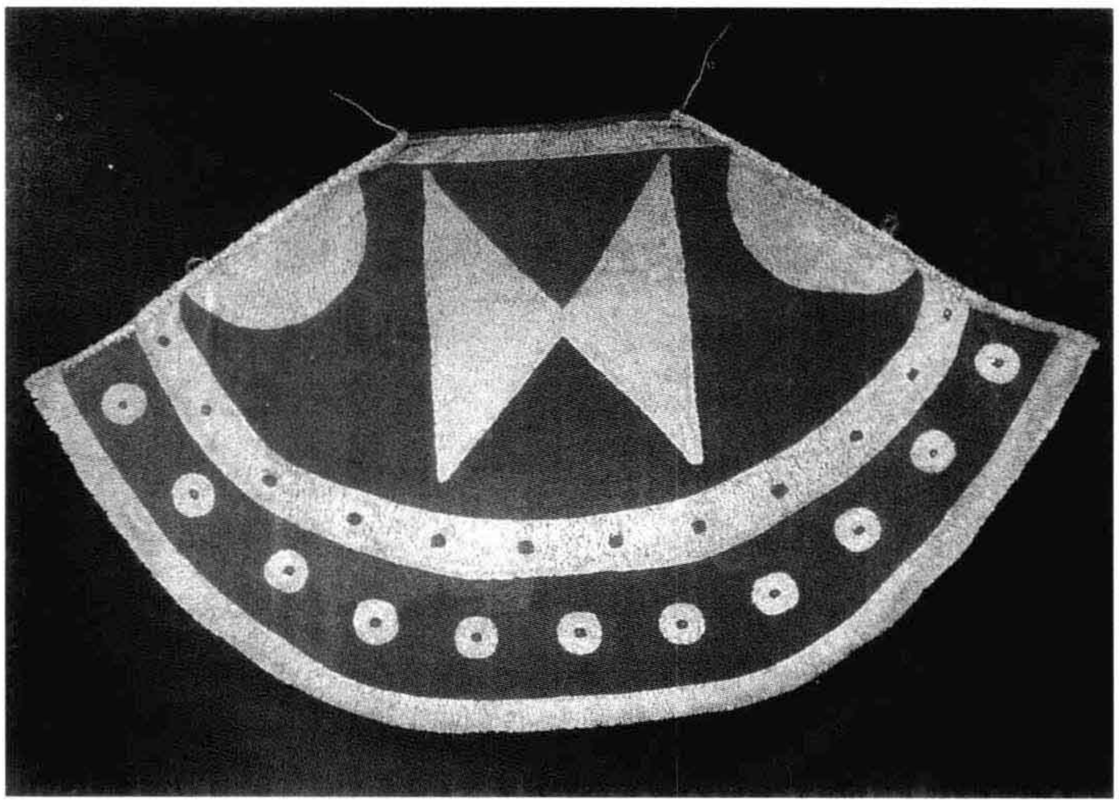
玻利尼西亚各民族认为，某些物质是神的圣物，羽毛就是其中之一。统治者及其他地位显要的社会成员在追溯自己的世系时都自称为神的后人，所以他们穿上羽毛做的衣服，作为其身份的象征。有着醒目的几何图案和鲜艳色彩的夏威夷羽毛斗篷（**20.4**）是这种独特的艺术形式最引人入胜的作品。虽然夏威夷上层社会的男性和女性都会穿多种款式的羽毛外衣，但像这种从肩膀一直垂到地面的华贵斗篷只属于地位最高的男性。这种斗篷的制作本身也是一种仅限于显贵男性的仪式活动。制作者一边用植物纤维编织斗篷的衬底，一边反复地吟诵斗篷最终的穿着者的先人之名。这些名字就这样记录在斗篷中，使它充满保护性的精神力量。羽毛被一排压一排地绑在编好的纤维网上。羽毛是平民搜集来的，它们被当作其年贡的

一部分献给统治者。

夏威夷的羽毛斗篷体现了关于社会等级、男性和女性各自的角色、祖先的永恒存在以及神的保护力量的观念。类似的关注也出现在建筑形式中，比如玻利尼西亚群岛最南端的新几内亚的毛利族男性集会厅(**20.5**)。集会厅被认为是毛利人的最高神“天父”的身体，主梁是他的脊柱，椽是他的肋骨。他的脸被刻在房子的外表面，这里的其他雕刻则象征着他环抱的双臂。因此，集会就是在神的身体里举行的，也就是说，是在他的保护、支持和权威之下进行的。

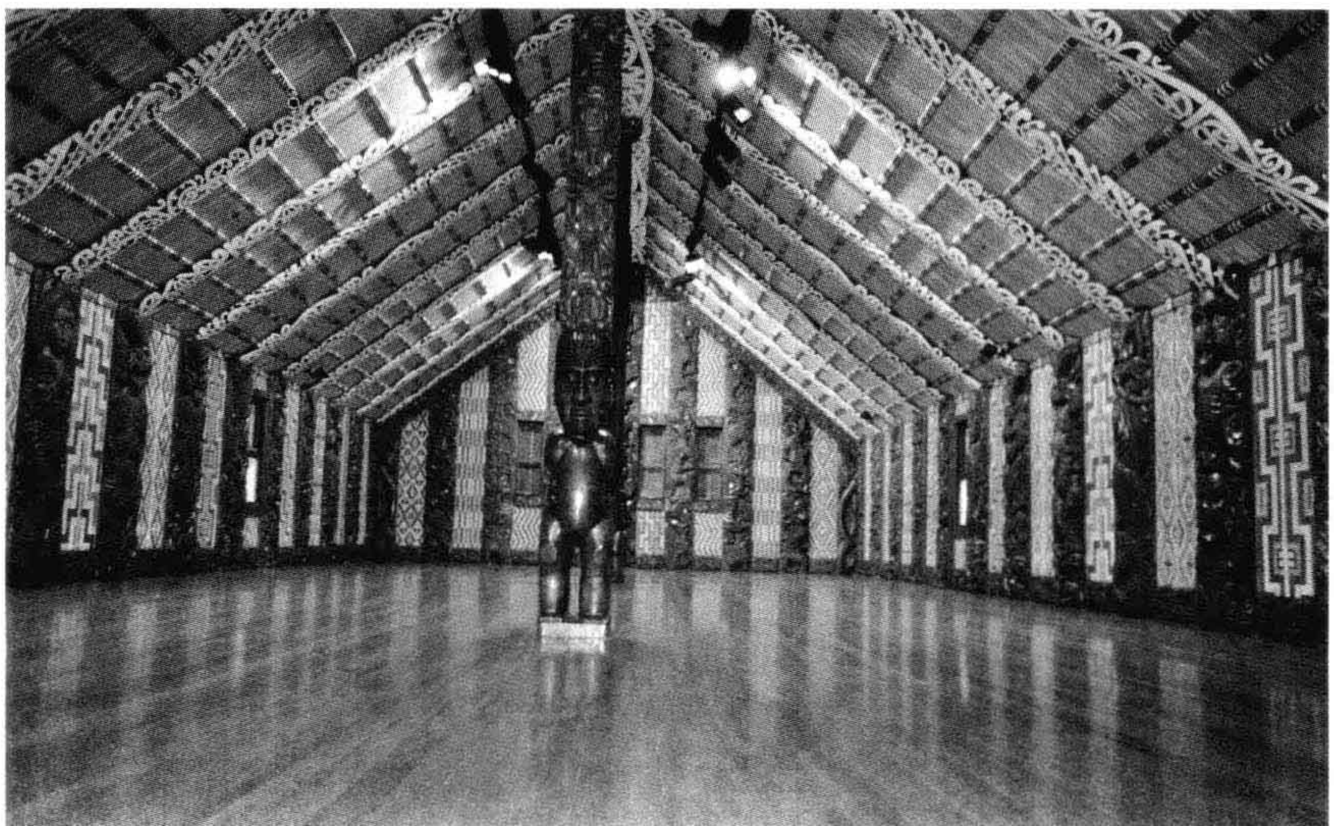
从内部支撑着主梁的独立雕像刻画的是祖先的形象。他们双膝弯曲，这是战舞中表示进攻的姿势，它提醒人们，他们的勇气和伟业尚存于人间。布满墙面的一连串浮雕表现的是形象更为程式化的先人，他们咆哮怒吼、强大有力。每块浮雕都与一根椽木相接，椽木的下部刻有更多祖先的形象。到处可见被光照到的彩虹色贝壳眼睛在闪闪发亮。祖先们被认为参与了厅内的议事，从这些雕像的仪态中，我们能感觉到他们的关切和留心。布满墙面的浮雕之间穿插着一幅幅织着讲述了毛利神祇和英雄故事的抽象图案的格子布，这些布是妇女织的，但妇女不许进入集会厅，所以她们是站在屋外从背面织的。

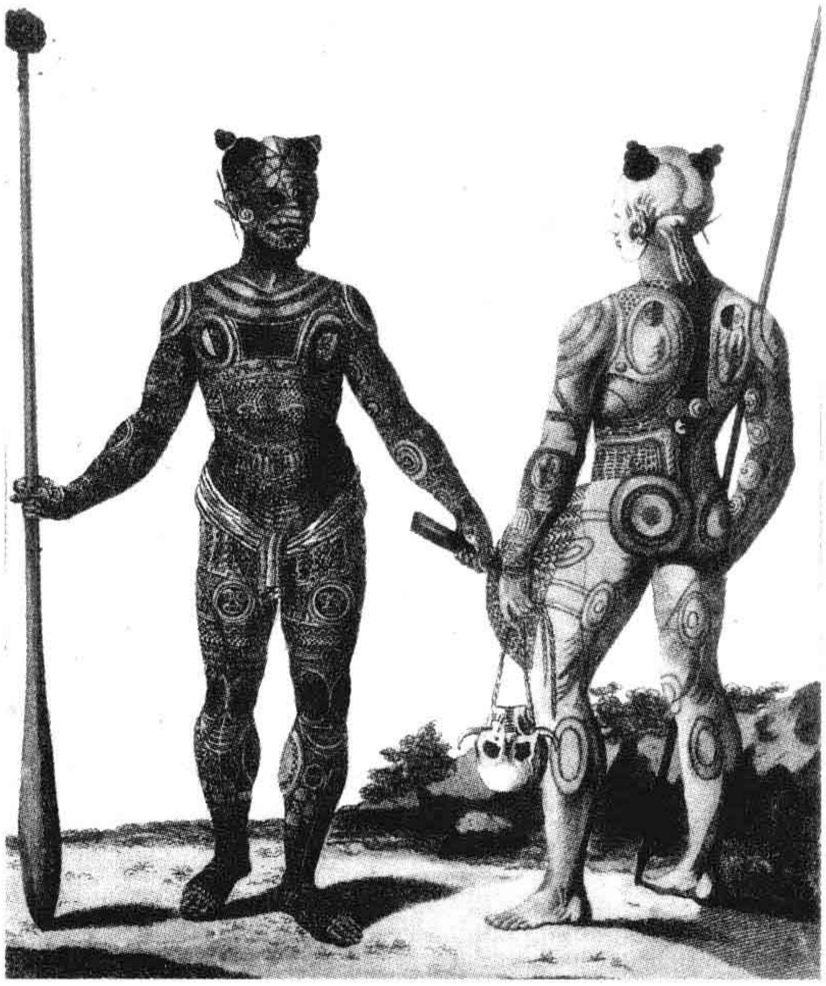
集会厅的椽木和雕花柱表面的卷曲花纹很像毛利族的男人和女人身上的纹身图案。所有的玻利尼西亚民族都有纹身的习惯，但南太平洋上的马克萨斯群岛居民的手艺是最为高



20.4 (下)羽毛斗篷。夏威夷。羽毛、纤维；高175.3厘米。大英博物馆，伦敦

20.5 (最下)毛利集会厅内景，怀唐伊，北岛，新西兰。照片摄于1999年





20.6 《奴库希瓦岛民》。1813 年。根据威廉·戈特利布·蒂勒修斯·冯·蒂勒瑙的素描原作制作的手工上色铜版画。艺术与历史图片馆，柏林



美洲历史地图

超的。这里的插图（**20.6**）展现了两个处在长达一生的纹身过程的不同阶段的马克萨斯男子。左边的成年男子从头到脚都布满了纹身，右边较年轻的男子身上只有一部分有纹饰。如果生活能给他足够的时间、声望和财富，他将逐步把剩下的空白皮肤都纹上图案。

与其他所有艺术一样，纹身活动被马克萨斯人认为是神圣的。它是作为一种仪式，由一位专家"图库卡"（tukuka）来实施的，"图库卡"会向某些神灵祈求保佑。图案是用一种形似小梳子、有小小的尖齿的骨制工具制作的。专家让尖齿沾上用煤灰或磨成细粉的木炭做的黑色色料，将其压在主顾的皮肤上，然后用棍子猛击工具，直到刺破皮肤，填入色料。由于纹身既昂贵又痛苦，所以通常每次只能修饰身体的一小部分。几乎所有的成年马克萨斯人，无论男女，身上都有纹身，但只有最富有、最受尊敬的酋长和战士才能得到我们的插图中左边那名男子的那种全身花纹。

美　洲

没有人确切地知道分成两块的美洲大陆最早有人居住是在什么时候，或者那些人来自何方。最被广泛认可的推测是，12000 年前——也可能早在 30000 年前——的某个时候，移民穿过一条连接西伯利亚和阿拉斯加但如今已被淹没的陆桥，然后逐渐向南推进，寻找宜居之地。南美洲最底端人类存在的可靠证据最近被认为可以追溯到大约 12500 年前，这说明，两块大陆那时都已有人居住，只是数量稀少。

到了公元前3000年，我们已可以在三个重要的人口密集区识别出成熟的文明：北美洲的西北海岸、中部美洲肥沃的高原和沿海低地，以及南美洲的太平洋海岸。在接下来的几千年里，这些和其他地区的民族创造了丰富多彩的、成熟的艺术表现形式。他们的这种古代艺术有时被叫做“前哥伦布艺术”，意即它是在哥伦布到美洲之前产生的。这个术语承认，欧洲人的到来改变了一切，美洲文明的进程被决定性地打断了，就像被流星击中一样。但最好还是分析他们本身，而不要把他们想成在别的什么“之前”。毕竟，他们并不认为自己在任何东西“之前”。相反，在他们的心目中，他们是众多先辈之后，他们了解并崇拜这些先辈的成就。

相关作品



2.37
手持神像站立的人像。



11.7
《巨石头像》，
奥尔梅克。

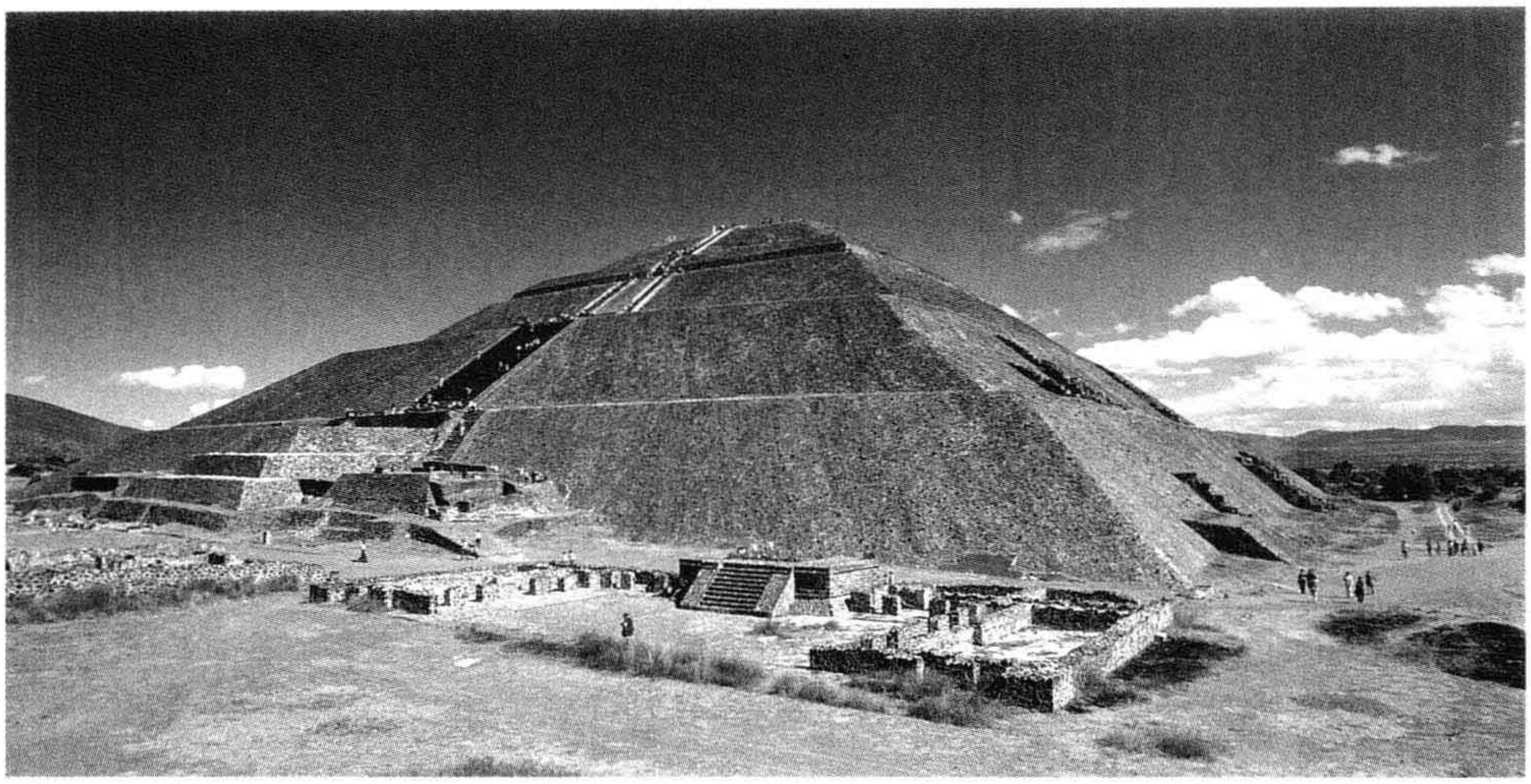
中部美洲

“中部美洲”一词形容的是一个从墨西哥谷北部（今天的墨西哥城所在地）直到现代洪都拉斯西部的地区。中部美洲既是一个地理称呼，也是一个文化和历史名称，因为在该地区兴起的各个文明有许多共同点，包括种植玉米、建造金字塔、一种有260天的仪式用历法、相似的神祇、一种重要的仪式性球类运动、相信人血在供养神灵和维持宇宙中的作用。中部美洲各民族本身也意识到了他们共同的文化背景，所以16世纪初西班牙占领时期该地区最强大的文化群落阿兹特克人才会收藏和崇拜活跃于2000多年前的奥尔梅克文明的玉雕。

大约在公元前1500—前300年处于兴盛时期的奥尔梅克文明常被称为中部美洲的“发酵剂”，因为该地区后来所有文明的标志性特征在它那里似乎已成为习俗。奥尔梅克的重要中心集中在墨西哥湾沿岸的一小片区域里，但奥尔梅克文化的影响所及范围远比这要大得多。第十一章用插图展示了奥尔梅克雕塑家们雕刻的一个巨石头像（见11.7），第二章介绍了一个精雕细琢的奥尔梅克萨满巫师玉像（见2.37）。奥尔梅克首领可能先得拥有萨满巫师的能力，才能获得权力。在后来的中部美洲社会里，统治者也被认为拥有进入神界的特权。

在奥尔梅克文化衰落几个世纪之后，位于今天墨西哥城东北方向的特奥蒂瓦坎城开始崛起。在其鼎盛时期，即350—650年，特奥蒂瓦坎是世界上最大的城市之一。该城的街道横平竖直，呈网格状布局。它占地9平方英里，有大约20万人口。特奥蒂瓦坎对中部美洲其他地区产生了巨大的影响，但我们不知道这种影响是通过贸易还是征服来传播的。

城市的核心是其礼仪中心，即一个沿着一条3英里长的亡灵大道分布的金字塔和神庙建筑群。在特奥蒂瓦坎废弃很久之后来到该地区的阿兹特克人看来，凡人几乎不可能创造这样的奇观。他们将该城视为一个圣地，认为神就是在这里创造天地的，而且其中最大的建筑也是由他们命名的：太阳金字塔（**20.7**）。由石头和砖砌成的太阳金字塔高达210多英尺，它顶部最初有一座神庙。与古代美索不达米亚的吉库拉塔一样，中部美洲金字塔也被认为象征着高山。在发掘过程中，人们在太阳金字塔中央的正下方发现了一条地道，它通往一个内有一眼泉水的天然洞穴。也许，这个如子宫般幽深的水源、生命之源正是该城最早的居民心中的



20.7 （上）太阳金字塔，特奥蒂瓦坎，墨西哥。50—200 年



20.8 （右）羽蛇神庙，城堡，特奥蒂瓦坎，墨西哥。2 世纪

圣物。

沿着亡灵大道继续向北走，可以看到一个被神庙台基包围、中央凹下去的广场。这个名叫羽蛇神庙的建筑群的焦点让我们第一次见到了众多中部美洲文明共同信仰的一位神。奥尔梅克人的神谱中有一条长着羽毛的蛇，但它的确切含义不明。对阿兹特克人来说，羽蛇就是带来雨水的风暴之神奎扎尔寇托（Quetzalcoatl）。在这里，这位神的形象——他充满侵略性的头颅从羽毛领中冒出来——与更为抽象的、有一双醒目的暴突眼的雨神交替出现（**20.8**）。造就他们的雨、水和风对于中部美洲的农业社会是必不可少的。

在所有的中部美洲文明中，最吸引人的一个是玛雅文明，它兴起于中部美洲东南部，主要在尤卡坦半岛和今天的危地马拉。公元前 1000 年左右，玛雅文化开始形成，这个过程可能受到了奥尔梅克人的影响。公元前 300 年左右，奥尔梅克文明无法挽回地衰亡之后，玛雅民族异军突起。玛雅文明发展最快的繁荣时期是 250—900 年。但 16 世纪初西班牙人到来时，它依然存在，而且该地区今天仍然生活着说玛雅语的人。

除了其他一些成就（包括天文、生物学和数学概念“0”），玛雅人创造了中部美洲最复杂的历法和该地区众多文字体系中最先进的一种。20 世纪 60 年代，学者们开始破译玛雅文字，从那时起的扎实的碑铭破译工作使人们对玛雅文明有了新的了解，并在此过程中推翻了以前学者的大部分假说。

玛雅不是一个国家，而是一个包括多个中心的文明，每个中心都由一位国王和一个贵族精英阶层统治着。这些中心常常交战，战争的目的不是征服，而是抓人：被认为是供养神灵、维持宇宙运行之必需品的人牲得由战俘来充当。玛雅的官方和礼仪建筑包含着威慑的意图，而它们也确实做到了。这里的照片（**20.9**）展示的是墨西哥恰帕斯州的一个被称为帕伦克宫殿和碑铭神庙的建筑群。帕伦克王朝是431年建立的，它在683年去世的帕卡尔（Pacal）国王的统治下日渐强大。帕卡尔被埋葬在碑铭神庙地底深处的一个小墓室里，第十一章用图例介绍了他的石棺盖上的雕刻（见11.12）。

宫殿可能是一个行政和礼仪中心。它坐落在一个加高的台基之上，有两层，是环绕着三个院子建造的。与金字塔顶的碑铭神庙一样，宫殿的建筑也是多隔间长廊形式。它们敞开的门廊中的方柱支撑着厚重的石制挑托拱顶天花板（要复习挑托拱的概念，请见326页）。

相关作品

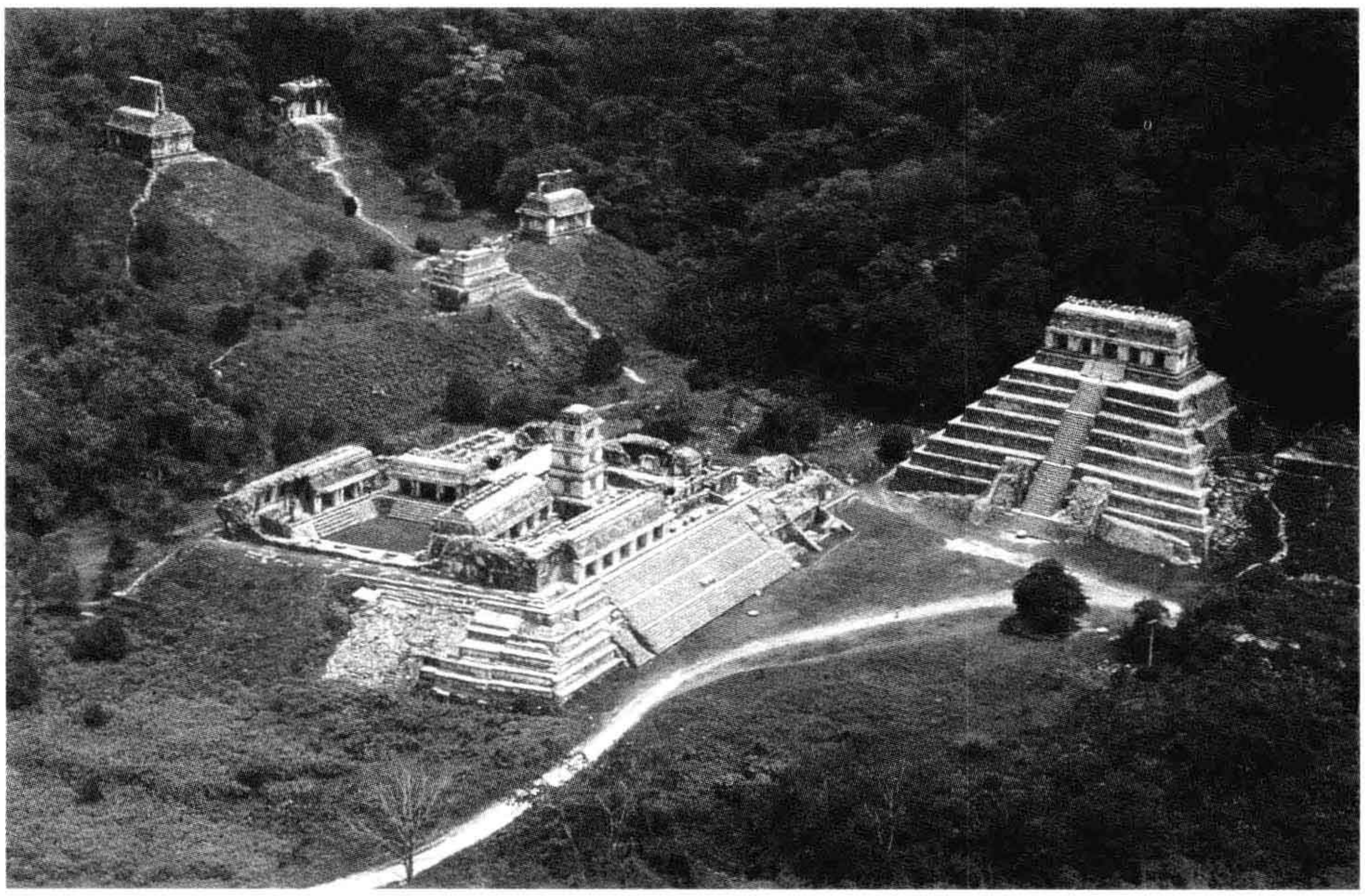


11.2
玛雅雕像。



11.12
帕卡尔国王石棺。

在墨西哥博纳姆帕克发现的一组壁画有助于我们想象玛雅宫殿里举行的典礼的情形。绘制于800年的壁画原作如今已严重褪色、破损，我们只有借助这件复原了其原始色彩的精细复制品（**20.10**），才能最好地欣赏它们。壁画描绘的是围绕着王位继承人登基发生的事件。在上层画面中，贵族和领主们齐聚一堂。在这张照片里，我们可以清楚地看到其中四位身披白色披风、头戴羽冠头饰的领主。他们旁边的竖条榜题记录着他们的名字。与会者的队伍沿着墙面，一直延伸到右方，其终点是年轻的继承人本人（这里看不到）。在最下层画面的一片碧蓝色背景里，一个五颜六色而且显然喧闹嘈杂的队伍沿着墙面曲折前行。玛雅人的豹皮、

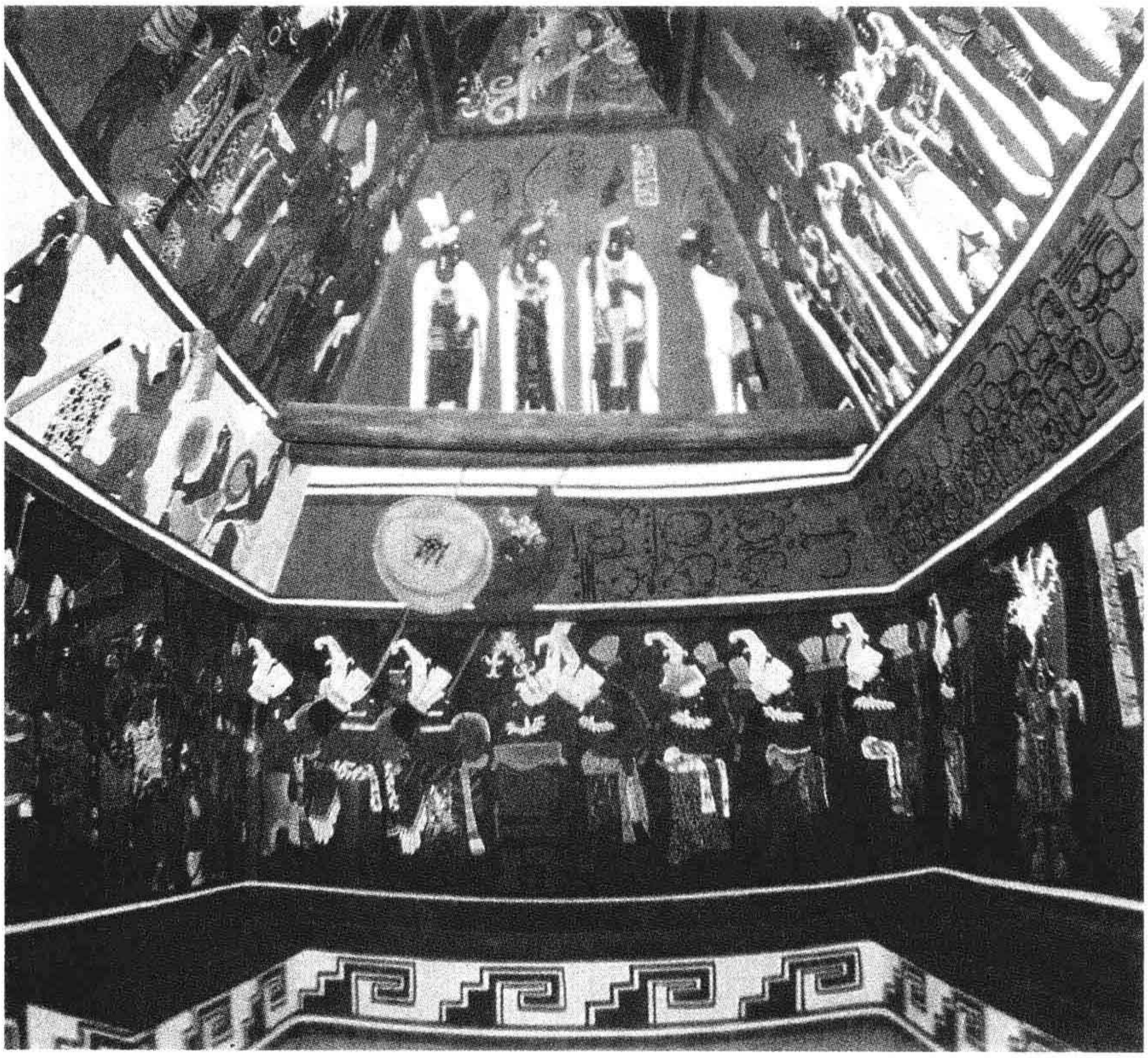


20.9 宫殿和碑铭神庙，帕伦克，墨西哥。玛雅，7世纪

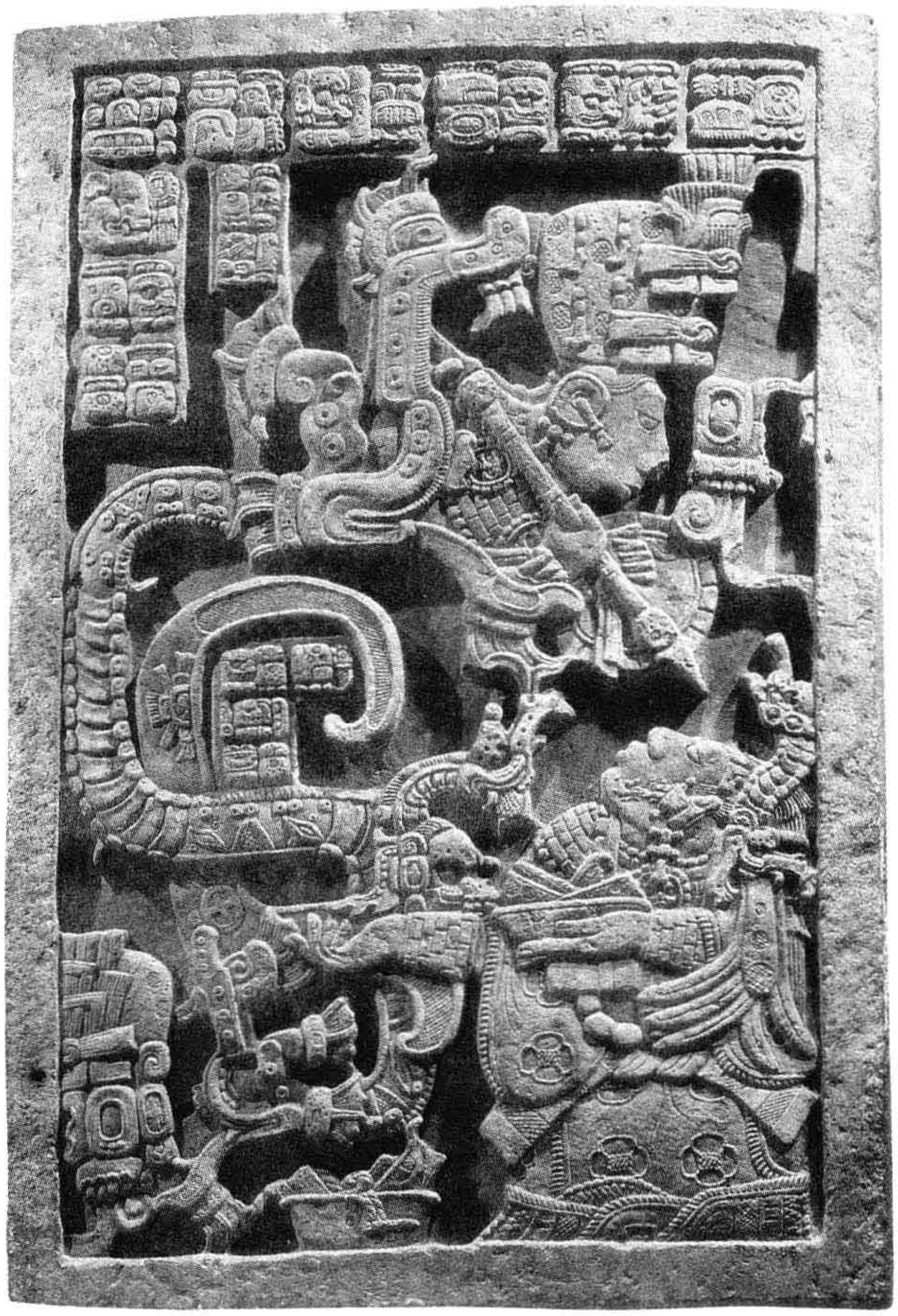
织法精细的布料、大量珠宝和羽毛饰物都没能保存下来，但这组壁画及其他类似壁画让我们重新感受到了我们今天所研究的这些荒芜遗迹的色彩和壮观。

最早研究玛雅人的学者们认为，他们的艺术主要是宗教艺术，其内容是宇宙现象，比如神的故事。由于了解了玛雅文字，我们现在认识到，玛雅艺术几乎全部与历史有关。与博纳姆帕克壁画一样，它纪念统治者，描绘其统治期间的重大事件。在玛雅的各类艺术中，最突出的是叙事性石浮雕，比如墨西哥亚克锡兰的一栋房子中的这块楣石（**20.11**）。这个画面是一组描绘一个皇家放血仪式的三联浮雕中的第二幅。放血是一种重要的玛雅习俗，几乎每个重大的仪式活动里都有它。希尔德·扎古阿（Shield Jaguar）国王的正宫夫人艾克索克坐在右下方。前一块浮雕表现了她在希尔德·扎古阿本人面前将一根满是尖刺的绳子拉穿舌头的情景。在这里，她看到了幻象，这正是仪式的目的之所在。从她面前地板上的那碗血和仪式用具中升起了幻象蛇，一个可能是希尔德·扎古阿先人的武士从它张开的口中探出身来。这个仪式举行的玛雅日期相当于公历的681年10月23日，它可能纪念的是希尔德·扎古阿即位掌权。放血及其制造出来的幻象似乎是玛雅统治者与神灵鬼怪交流的方式。这种交流是他们的特权、职责和权力来源。

欧洲征服者到来之前产生的最后一个中部美洲帝国是由阿兹特克人建立的。根据阿兹特克人自己的传说，他们是13世纪从位于神话中的阿兹特兰湖（阿兹特克之名由此而来）附近的故园迁移到墨西哥谷的。他们最终在特斯科科湖中的一个岛上定居下来，并开始在那里建造都城特诺奇蒂特兰。特诺奇蒂特兰逐渐变成了一个宏伟的大都市，它建在一个岛群上，

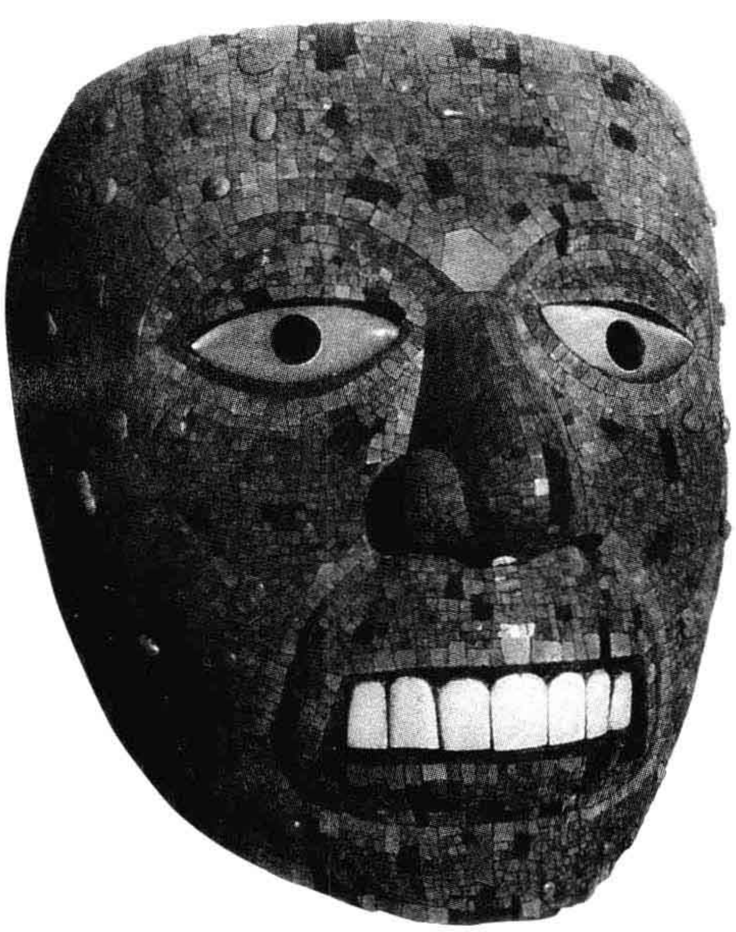


20.10 东壁，一号房间，博纳姆帕克，玛雅，800年。灰泥壁面彩绘。费利佩·达瓦洛斯和谢斯·格罗滕堡摹绘。佛罗里达州立博物馆，盖恩斯维尔



20.11　（左）第 25 号楣（《艾克索克夫人的幻象》），亚克锡兰，恰帕斯，墨西哥。玛雅，725 年。石灰石，14.8×86.4×10.2 厘米。大英博物馆，伦敦

20.12　（右）仪式面具。阿兹特克，16 世纪初。绿松石、珍珠贝。大英博物馆，伦敦



岛与岛之间以运河连接，还经由长长的堤道通到四周岸上的城市。巨大的金字塔和神庙台基高耸于仪式区之上，来自中部美洲各地的货物在集市广场上转手交易。到了 1500 年的时候，阿兹特克人的实力达到了巅峰，墨西哥中部的大部分民族都要向他们进贡。

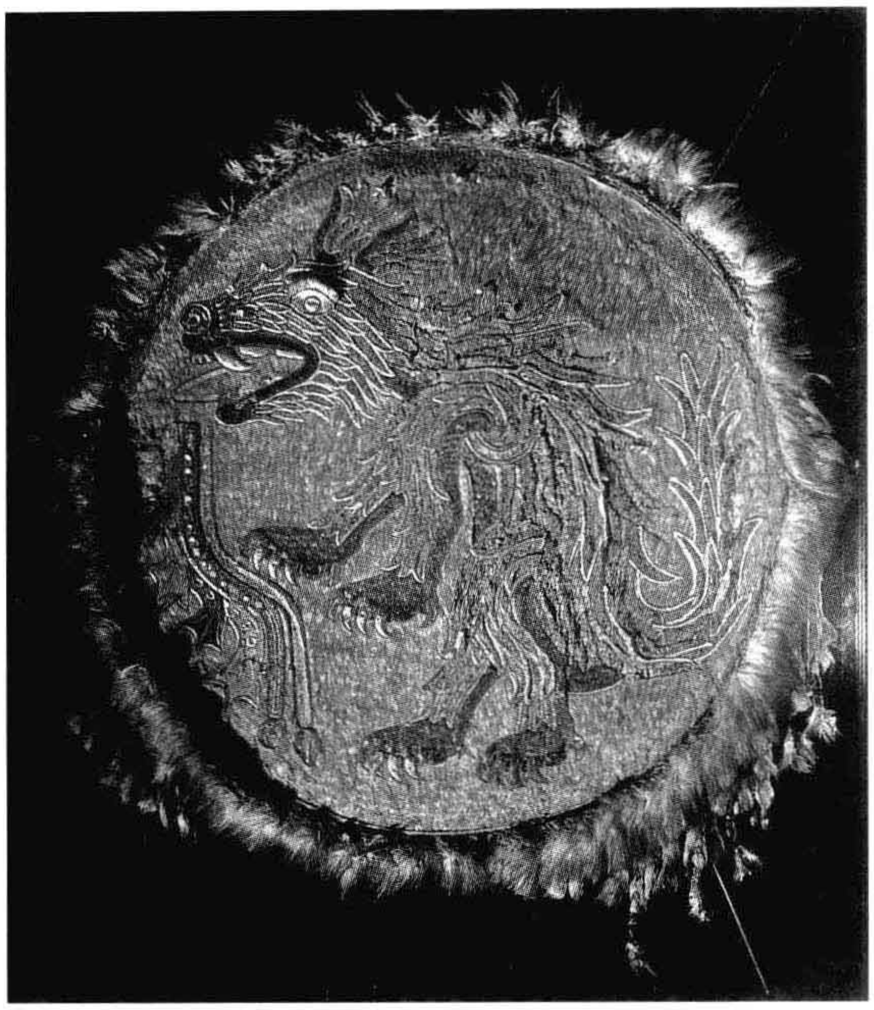
但如今特诺奇蒂特兰已几乎荡然无存。西班牙征服者将它的金字塔夷为平地，随后在原地建起墨西哥城。阿兹特克人的书籍被付之一炬，他们的贵金属工艺品被熔成金子和银子。但西班牙人对他们所见的艺术留下了深刻的印象，许多艺术品被运回了欧洲。这幅插图里的面具（**20.12**）可能是生活在特诺奇蒂特兰的米斯特克艺术家制作的。米斯特克的艺术家们还为非常喜欢其作品的阿兹特克人制作金银器（请见 7.4 中迭戈·里韦拉描绘的一群米斯特克艺术家）。被万分小心地贴到面具上去的小片正方形绿松石马赛克贴合了脸部的每个弧度，珍珠贝被用作牙齿和眼睛。这样一个面具是在阿兹特克人的生活中必不可少的大量歌舞典礼上佩戴的。在中部美洲，面具有很长的历史。阿兹特克人收藏奥尔梅克人雕刻的以及在特诺奇蒂特兰制作的玉面具。玛雅艺术家也雕刻仪式中使用的玉面具。

羽毛制品在中部美洲极受重视，特诺奇蒂特兰就有一群织

相关作品



4.14
阿兹特克羽毛盾。





20.13 （左）礼盾。阿兹特克，16 世纪初。柳编底羽毛嵌花、黄金，直径 70 厘米。民俗博物馆，维也纳

20.14 （右）镫形器。摩契，200—500 年。涂有米色泥釉的陶器，高 23.2 厘米。大都会艺术馆，纽约

工专门为贵族和高级官吏生产羽毛头饰、披风及其他服装。这里的礼盾（**20.13**）体现了他们强烈的设计感和色彩感。这只形似纹章的金边蓝羽郊狼是阿兹特克战神。他的口中吐出一个符号，它代表的是“燃烧的水”，阿兹特克人用这个词来指战争。有丰富隐喻的阿兹特克方言还将战争喻为“盾之歌”和“平原上的心花”。像这样的羽毛盾是在再现神的战争的仪式表演中战士所穿的华丽舞蹈服的一部分。

南美洲和中美洲

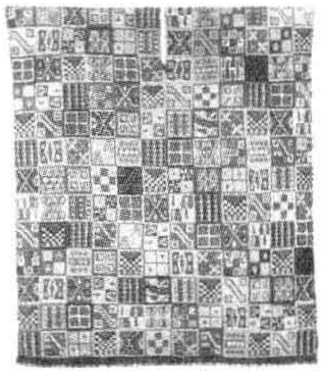
与北面的中部美洲一样，南美洲太平洋海岸上的安第斯山脉中部地区孕育了众多文明。人们已发现了建于公元前三千年的金字塔、神庙台基及其他遗迹，这使它们成为与埃及金字塔同时代的美洲最古老的建筑作品。这一时期的纺织品也有发现，其复杂和精细的程度令人震惊。

摩契人是最早留下大量艺术资料的南美民族之一，在公元头 6 个世纪中，他们控制着安第斯山脉中部北端的一大片沿岸地区。摩契人是优秀的陶工、金匠。已发现的摩契陶器有好几万个，这是因为，他们的伟大创新之一就是将模具用于批量生产。

跪地武士是摩契陶瓷艺术中的一个常见题材（**20.14**）。硕大的耳饰和顶部有月牙形构件的复杂头饰是这些陶像装束的典型特征。武士手持一副盾和一根军棍；另两根军棍从他的头饰上露出头来。他的鹰钩鼻可能表明了他与因为凶猛而精准的夜间捕猎能力而被视为

一种好斗的动物的仓鸮之间的联系。最好的摩契陶器大部分为镫形器，这种器形的得名于它的 U 形喷嘴（在这里是装在武士背上的）。这种新颖的喷嘴倒起来很方便，易于携带，能将蒸发降到最低。但这类做工复杂的器皿的主要用途不可能是实用性的。

相关作品



12.12　印加外衣。

世界上最为壮观的考古遗址之一是位于秘鲁的印加古城马丘皮丘（**20.15**）。大概从 1430 年开始，印加人以快得惊人的进度建立了当时世界上最大的帝国。到了 1500 年，印加帝国的统治范围已沿着太平洋海岸扩展了大约 3400 英里。印加纺织品是南美悠久的纤维制品传统（见 12.12）中最优秀的作品之一，印加艺术家还擅长雕塑和金银制品。但印加人最富独创性的天份体现在石方工程上。为了提高这个幅员辽阔的帝国境内交通和旅行的速度，印加人用石头铺设了两万多英里的道路。印加建筑厚重结实的石墙是用大块的花岗岩砌成的，它们都是经过耐心的打磨而成形的，不用砂浆就能拼合得严丝合缝。

马丘皮丘坐落在安第斯山的高处，俯瞰着几千英尺以下乌鲁班巴河的一个 U 形急转弯。建造者们将地基整平成一个高地，开辟出阶地建房、务农。马丘皮丘还明显地表现出对自然地貌的敏感，这是纯粹的印加特色。比方说，在马丘皮丘的北端，一块独立的巨砾仿照它身后远处隐约可见的一座山峰的样子被切割开来。在另一处的一个名叫望楼的圆屋里有一块巨

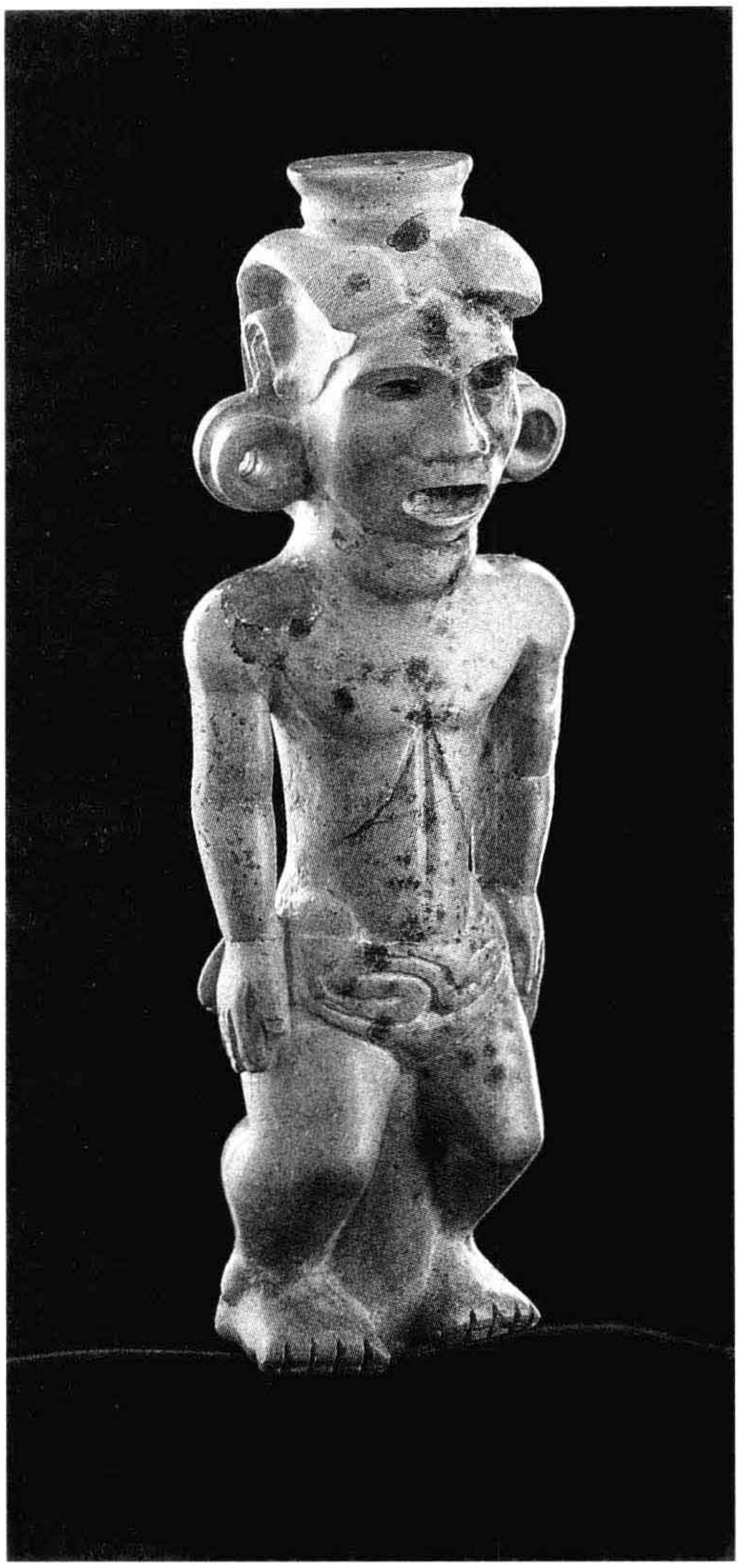


20.15　马丘皮丘，秘鲁。印加，15—16 世纪

20.16 （左）君主形象的垂饰。泰罗纳文化，1000—1300年。铜金合金，高7厘米。巴维耶尔-米勒前哥伦布艺术博物馆，巴塞罗那

20.17 （右）人形烟筒。阿登纳文化，公元前500—前200年。石头，高20.3厘米。俄亥俄州历史学会，哥伦布





大的圆石，它一部分嵌在墙上，一部分经过巧妙的雕刻，变成了一个楼梯间。印加人认为石头跟人一样，也是有生命的，而且两者能互相变化。这种看法似乎是他们独特的建筑与环境融合方法的根源。

我们将以一件用黄金这种最终导致了美洲衰落的材料制作的器物（**20.16**）来结束本小节。这个用一种名叫“吐姆巴嘎”（tumbaga）的金铜合金做的人物垂饰是大约公元1000年之后兴盛于哥伦比亚北部的泰罗纳文明的艺术家制作的。泰罗纳属于中美洲文化区，该区域的范围从今天洪都拉斯南部一直到哥伦比亚西北部——这里的一道名为东科迪勒拉的山脉形成了一条天然的边界。提炼和加工黄金的知识首先是在南边的秘鲁发展起来的。在世世代代的演进中，它逐渐向北传播，同时，金饰工艺变得越来越精良，在技术上越来越先进。

这个用失蜡法浇铸的垂饰刻画了一个统治者的形象。他可能还是一位萨满巫师，像翅膀一样向他的头部两侧舒展开来的鸟是助其进入来世的第二元神。泰罗纳金匠在黄金里加入铜，以降低它的熔点，造出更坚硬、更耐久的器物。浇铸完成后，垂饰被浸泡在酸液里，酸可以

去除最外层的铜微粒，造成纯金铸造的感觉。用贵金属做饰物的嗜好从中美洲向北传入中部美洲，那里最优秀的贵金属艺术家是米斯特克人，他们供应给阿兹特克人的作品在当时享有盛名，但如今已湮没无闻。奥尔梅克和玛雅等更早的文明则偏爱玉器。

北美洲

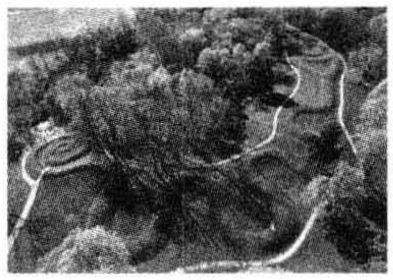
按理说，我们这些生活在北美洲的人应该对我们自己大陆上艺术的历史了如指掌，毕竟，我们就在它的发生之地。遗憾的是，我们没有。一般说来，我们对古代北美艺术远不如对世界上其他许多地区的艺术那么熟悉——部分是因为这些早期居民似乎是用易腐材料如木头和纤维来制作物品的。在一定程度上，这也是因为缺少大城市。北美的土地上产生了多种多样的生活模式。

较晚的北美民族——我们称之为印第安人——的艺术多为与日常生活息息相关的艺术：篮子、衣服和工具等轻便物品，但它们充满了远超乎其实用功能的含义。在第三章，我们曾用加利福尼亚的珀莫人做的一个篮子（见 3.1）作为此类艺术的实例。在珀莫人的观念里，篮子与太阳横贯天空的故事有关，篮子上故意织成的一个小洞是神灵进出的通道。这样，篮子就与神界和仪式产生了关联。但它也是一个篮子。

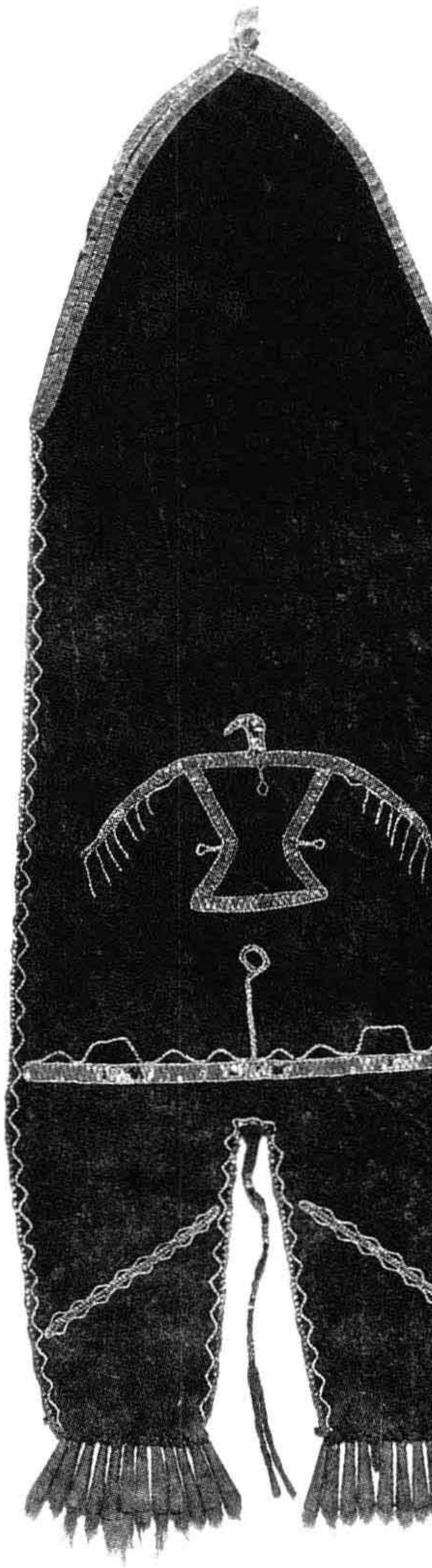
北美第一个可以清楚识别的文化群落从公元前 700 年左右开始居住在一个叫东林地的地区——包括了今天的俄亥俄、印第安纳、肯塔基、宾夕法尼亚和西弗吉尼亚。几个东林地文明被合称为“土墩建造者”，因为他们建造土方工程，其中一些是几何形或动物造型的坟冢。在第十一章里有图例的俄亥俄蛇丘（见 11.25）是世人仍能见到的印第安土墩中最有名的一个。流传至今的东林地早期艺术品中包括了石雕烟筒。图 **20.17** 中的烟筒是 1901 年从一个阿登纳坟冢中挖出来的。与更古老的摩契武士陶壶（见 20.14）一样，这个人像佩戴着一副月牙形头饰和名为耳圈的硕大饰物。匀称圆润的肌肉和微微弯曲的双膝传达出动感和生命力。

烟草被许多北美民族视为一种圣物。它最早被人工栽种是在公元前 3000 年左右的安第斯山区，大约 2000 年后，它经由墨西哥一路北进。在北美洲，抽烟被认为是一种祈祷方式。升起的烟飘入来世，召唤神灵前来见证或认可人事。有趣的是，尽管关于烟草的知识是从南美传入的，石烟筒本身却是北

相关作品

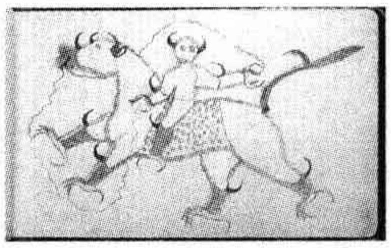


11.25 蛇丘。



20.18 有垂饰的兽皮袋子。奥托瓦（？）文化。东大湖区，约 1790 年。染成黑色的鹿皮、豪猪刚毛、丝绸滚边、兽毛流苏、马口铁锥管；长 52.1 厘米。纽约州历史学会，费尼莫尔艺术馆，库珀斯敦

相关作品



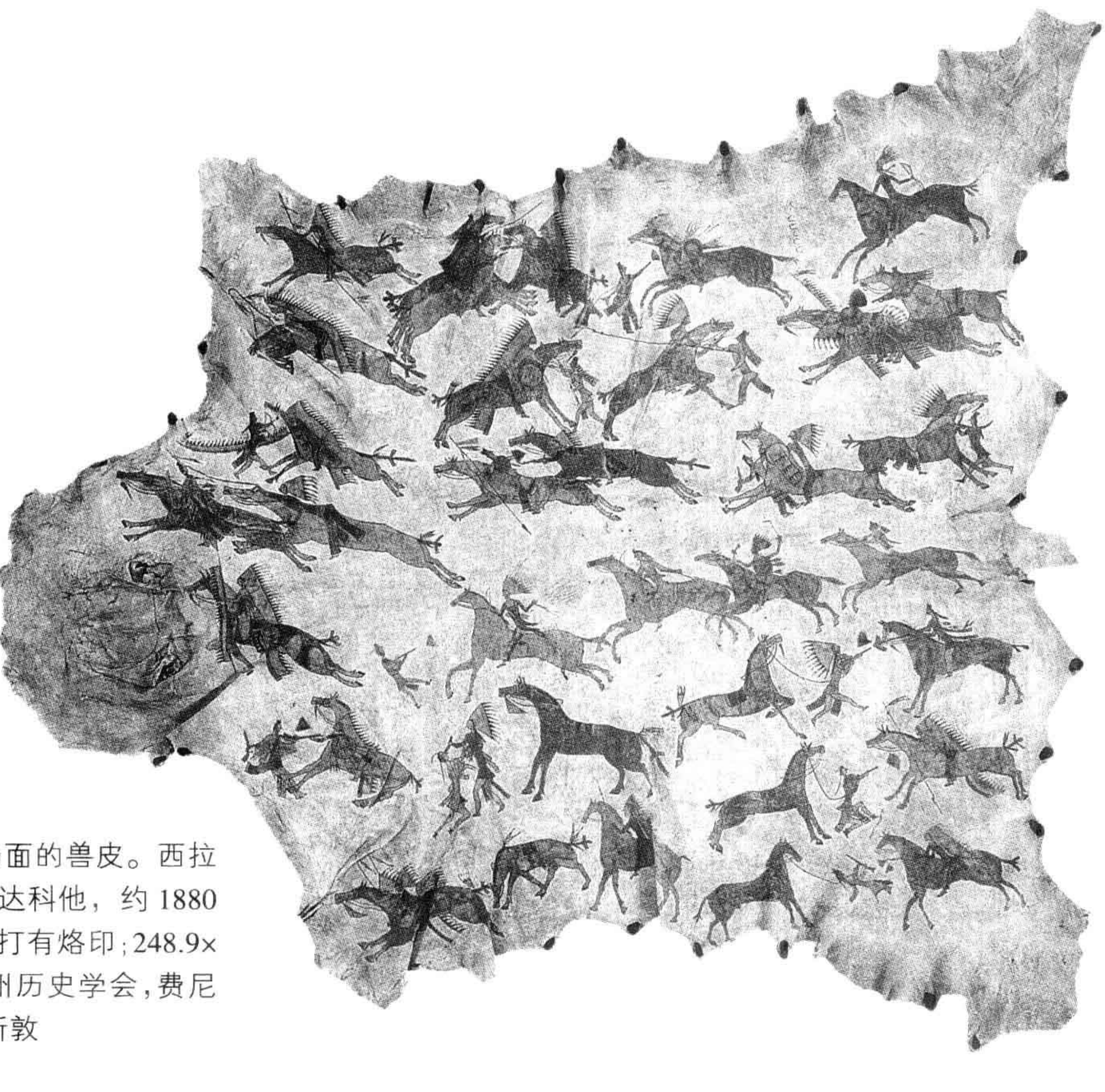
6.1
黑鹰：《神异幻象》。

美人的创造。

来到美洲的欧洲人带来了玻璃珠等新材料，所以就有了后来印第安珠饰细工的名满天下。但在这之前还有一种更古老的印第安艺术，那就是羽管装饰。通过浸泡将豪猪刺或鸟的羽毛管软化，然后染出一组颜色，缀入一块鹿皮或桦树皮的表面。图 **20.18** 中有垂饰的鹿皮上的羽管装饰是一只雷鸟，这种鸟被许多印第安民族视作天神。雷鸟飞升在一条代表大地的水平条纹上方。在它的下方，两条被抽象成一系列斜线的爬虫是象征性的地下世界的居民。万物的三个层面——天空、大地和地下——以极其简练的手法被概括出来。

东林地文明的基础是一种稳定的生活方式，而它西边围绕着大平原上四处游荡的野牛群形成的平原文明则以游牧为生。欧洲探险家对平原文明最大但也是最偶然的贡献无疑是马，它们被西班牙殖民者带到美洲，在 18 世纪普及到所有的印第安文明之中。

野牛皮不仅能做成衣服，还能充当印第安人的圆锥形帐篷的罩布，为人遮风挡雨。大平原上的男人们在牛皮表面记录下自己的战功。图 **20.19** 中由拉科塔战士绘制的画面记录了拉科塔人与克劳人的一场战斗，就像参战者的回忆一般栩栩如生。这种牛皮可以披在肩上当罩袍穿。其他衣物，如汗衫和绑腿上也有图画。最醒目的是作为平原民族服饰一大特色的羽毛头饰。头饰是用被认为等同于雷鸟的鹰的尾羽做的。一些头饰提供保护性的神力；另一些则



20.19 绘有战争场面的兽皮。西拉科塔文化，北或南达科他，约 1880 年。马皮和颜料，打有烙印；248.9×236.2 厘米。纽约州历史学会，费尼莫尔艺术馆，库珀斯敦

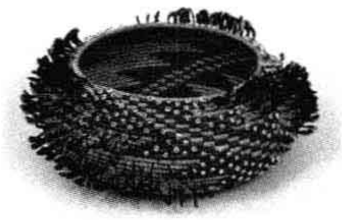


20.20 （上）崖宫，弗德台地，科罗拉多。阿那萨齐文化，约 1200 年

20.21 （左）《大角羊纹碗》。明布雷斯文化，约 1100 年。彩绘陶器，直径 26.7 厘米。弗雷德里克·R. 魏斯曼美术馆，明尼苏达大学，明尼阿波利斯



相关作品



3.1 珀莫篮子。



12.2 玛丽亚和胡利安·马丁内斯：坛子。

只是装饰。但只有公认的战士才被允许在战斗中佩戴它。

北美不是完全没有城市生活。生活在大陆西南部的阿那萨齐人建起大规模的聚居地。其中一个位于科罗拉多的弗德台地，它被称为崖宫（**20.20**）。阿那萨齐人从公元前头几个世纪起就生活在该地区。大概在 12 世纪的时候，他们开始在悬崖下方集中建房，形成一个个具有防御性的聚居地。错综复杂的抓手和落脚系统使人难以接近住地（现代的游客可以从一条更好走的路进去）。经过这样的布置，阿那萨齐人就可以抵挡入侵者，过上平静的集体生活。

建于 1200 年左右的崖宫有 200 多个房间，它们的排列就像公寓楼一样。大部分是住房，但后部的一些房间是储藏室。另外还有 23 个“基瓦”（kiva）——一种圆形的大房间，它们大多数在地下，原本有屋顶，具有宗教或其他艺术性用途。这些房屋是用石头或土坯加木料建造的，其和谐的整体布局令许多学者认为当时负责修建的建筑师只有一人。崖宫的居民们在此





20.22 （左）卡基纳玩偶。祖尼文化，1903 年以前。木头、颜料、绒毛、毛皮、棉布、羊毛、丝兰，高 48.3 厘米。布鲁克林博物馆，纽约

20.23 （右）爱德华·S. 柯蒂斯：《扮演扎哈多扎的纳瓦霍族假面舞者》，出自《北美印第安人》第一卷。照片。1907 年

居住了大约 100 年，但在 14 世纪初不明原因地弃之而去。

阿那萨齐人在西南部的邻居是一个我们只知名叫莫戈永文明的民族，他们 3—12 世纪活跃在今天新墨西哥境内的明布雷斯河谷。今天的"明布雷斯"一词与一种出现于 1000 年左右的陶器联系在一起。明布雷斯陶罐和陶碗上都装饰着几何图案或者人形或兽形纹样，这些花纹经常成对出现。虽然明布雷斯陶器可能有某种家居用途，但流传至今的实物大部分是在墓葬中发现的。作为陪葬品，这些陶器似乎多已在仪式中被"杀死"了——被砸碎或像这里（**20.21**）一样穿个洞。这种行为与充当灵魂容器的人体有相似之处。人死之后，容器破碎，灵魂逸出。

面具和化装在一些印第安文明中起着重要的作用。西南部的普韦布洛文明认为存在着大量名为卡基纳（kachina，源自霍皮语 katsina）的超自然生灵。由假面舞者扮演的卡基纳在重要时刻会进入部落，带来祝福。比方说，年初时，他们会作为吉祥之神现形，带来雨水浇灌新



20.24　约翰尼·戴维斯:《弯嘴》。19 世纪。木头、红色雪松树皮、绳子、皮革和颜料;长 89.5 厘米。皇家不列颠哥伦比亚博物馆,维多利亚

种下的农作物。随后,在一个硕果累累的生长季节结束后,他们会在丰收庆典上起舞。已确认的卡基纳有 200 多位,每一个都有自己的名字、面具、个性、舞蹈动作和本领。

霍皮族和祖尼族印第安人制作玩偶大小的卡基纳像作为具有教育作用的玩具,让儿童学会辨识并熟悉这些数量众多的神祇。卡基纳也常常在现形时亲自送玩偶给年幼的部落成员。这里的玩偶(**20.22**)表现的是一个名叫塔姆塔姆·库肖克塔(tamtam kushokta)的卡基纳。这位神的腰间围着一条白色的霍皮毯,脸上戴着郊狼面具。一个在 1907 年亲眼目睹了扮演卡基纳的假面舞者跳舞的观众写道:"他们的右手拿着一个龟壳做的摇铃,边跳舞边用力晃铃;左手则拿着一捆用玉米苞叶捆扎起来的祈祷棒,棒上系着一个可以提的柄。"[①]这些手持之物被忠实地搬到了玩偶身上。卡基纳玩偶被认为含有其所代表的神的部分神力。

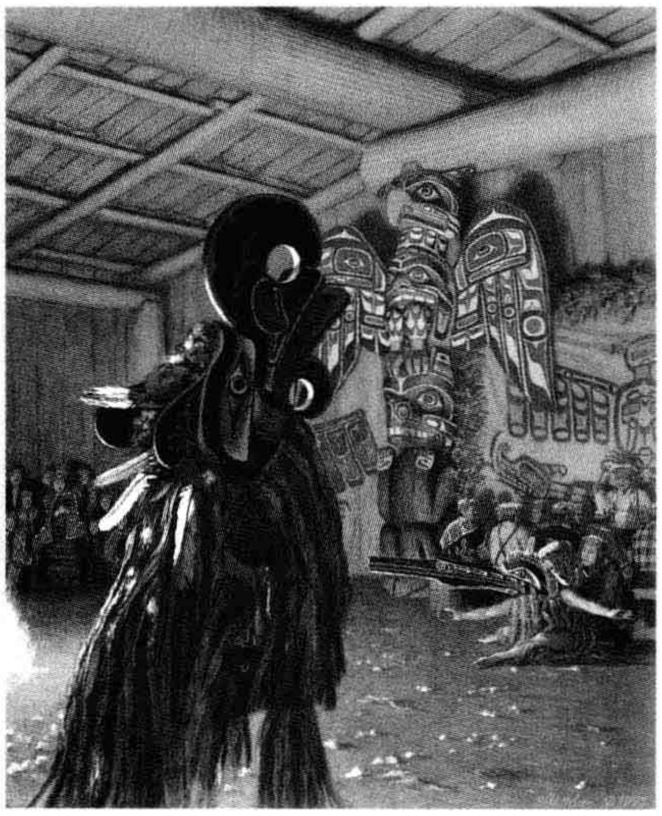
世纪初,爱好者想方设法购买或订制卡基纳玩偶,但这一举动在祖尼人中间引起了极大的不安,因为他们相信,如果让玩偶离开部落,就会导致庄稼歉收或其他灾难。把玩偶卖给外人是一种犯罪,会遭到严厉的惩罚,但似乎确实有一些玩偶被卖掉了。

跟有史以来世界各地的情形一样,印第安部落之间的交往常常会带来文化上的相互借用。纳瓦霍离开原本居住的阿拉斯加,经过长途迁徙,于 1200—1500 年来到西南部。虽然他们从未完全接收他们的新邻居普韦布洛人的定居生活方式,但他们对普韦布洛艺术和宗教信仰的某些方面加以改造,取为己用,包括用面具让神灵现形的习俗。正如这张照片(**20.23**)所示,纳瓦霍神灵面具很像卡基纳,学者们甚至认为,这两套神谱之间有着不明显的关联。但

---

① Diana Fane, *Objects of Myth and Memory: American Indian Art at the Brooklyn Museum* (Brooklyn, N. Y.: The Museum in association with the University of Washington Press, 1991), p. 107.

神圣与世俗



比尔·霍尔姆:《食人鸟之舞》。1992 年。布上丙烯,76.2×61 厘米。蒙艺术家本人惠允

比尔·霍尔姆(Bill Holm)的画《食人鸟之舞》(*Hamsamala*)描绘了太平洋西北海岸的夸基乌托族的一种仪式舞蹈。前景处的硕大面具正是我们在前面看到的约翰尼·戴维斯(Johnnie Davis)制作的面具(20.23)所表现的那位神:“弯嘴”。

霍尔姆是西北海岸印第安文明中的一个受人尊敬的学者,他的画融合了艺术家的想象天赋和学者对准确性的关心。舞蹈中所用的面具忠实地再现了威利·西维德(Willie Seaweed)这位也许是 20 世纪最知名的夸基乌托雕刻家的作品。地点是酋长约翰·斯考(John Scow)的渡鸦屋,这座房子里的雕花柱如今保存在西雅图美术馆里。背景里的布帘可以在这所房子的一张早期照片里见到,它现藏于丹佛自然历史博物馆。霍尔姆的画再现了这些分散的元素居于一个充满活力的部落的中心的那些岁月。

美国印第安艺术在博物馆中的存在可能是尴尬的。尽管霍尔姆所画的这些物品是通过合法手段购买、捐赠的,但情况并不总是如此。在过去,艺术品以及墓中的东西,包括仪式用品和人的尸骨往往未经允许就被人从被征服的印第安民族手中夺走。在 20 世纪 70 年代,美国西南部的祖尼人开始要求博物馆归还他们的部分文化遗产。他们明确要求归还神圣的战神阿哈郁达(Ahayu:da)雕像。

一个见证人后来回忆了一位祖尼族发言人对拥有两件这样的雕像的丹佛美术馆的动人请求。“战神是我们的造物主直接赐予祖尼族的,”发言人说,“造物主把这些圣物交给我们保管,是要让它们保护、管理、指引我们的族人。战神把语言带给我们。它们带着直接来自上帝的特殊祝福、特别歌谣和明确指示来到我们中间。战神悲伤而孤独。每个美国人、博物馆中每个从它们身边走过的人都不知道它们的歌、它们的名字和它们的祝福……没有人为它们清扫灰尘,也没有人为它们祈祷。”[①]发言人接着说道,一个世纪以前战神被盗之后,祖尼人就无法与大自然通话了。结果就是祖尼族乃至更广阔的世界的混乱和无序。丹佛美术馆勉强同意了祖尼人的请求,它是众多机构之中第一个这样做的。

通过他们沉着而有理有据的坚持,祖尼人在印第安民族与收藏他们的艺术品的博物馆之间开启了一个合作的新时代。当国会 1989 年创办国立美洲印第安人博物馆,作为史密森学会的一个分支机构时,它也要求史密森学会提出一个印第安遗存和丧葬品的遣返政策。1990 年,《印第安墓葬保护与遣返法案》获得通过。1996 年,经过修订的史密森法案加入了归还一般性丧葬品、宗教用品和作为文化遗产的物品(对一个民族的集体认同感起着基础性作用的物品)。祖尼人对神圣与世俗的区分再次促使我们思考“艺术”一词的边界,审视我们关于博物馆功能、收藏实践和所有权概念的各种假定。

---

① Marilyn Youngbird, “The Web that Connects the Heart and Mind,” *News & Notes* (*American Indian Ritual Object Repatriation Foundation*), vol. 9, no. 1, spring/summer 2003.

纳瓦霍人称他们的神为“叶伊”(Yei),即圣人。图中这样的神灵面具可能出现在一种特别复杂的治愈仪式的高潮部分,在这种仪式上,它们的力量是被我们在第二章看到过的那种沙画(见 2.36)召唤出来的。

太平洋西北沿岸的许多民族也跳面具舞,包括居住在不列颠哥伦比亚南部海岸的夸基乌托人。图 20.24 中这个花里胡哨的夸基乌托面具是“弯嘴”,即神话中住在世界北尽头吃人肉的四只食人鸟之一。根据仪式,每到冬天,这四只怪物就会侵犯人类的村落。它们劫走贵族家里的年轻男子并把他们变成食人者。劫持和变形都发生在规模更大的冬节上,因为在持续多日的冬节期间,主人要大宴各村宾客。到了最后一天,宴会里的长者们举行仪式,解除年轻人的食人咒。四大食人鸟面具舞是这个仪式的一部分,仪式结束后,它们就被逐出了村落,要到下一年再来。

长长的鸟嘴装有铰链,熟练的舞者可以让它张开并充满威胁地啪地一声闭上。直到今天,还有人雕刻食人鸟面具,既是为了使用,也卖给收藏者。它们极为多样的外形表明了,在过多地被认为一成不变、“传统守旧”的形式内部,艺术家实际上能拥有多大的创造和个人表达空间。

第 21 章

现代世界：1800–1945 年

THE MODERN WORLD：1800—1945

对 19 世纪的艺术家和作家们来说，走过熙熙攘攘的城市街道就相当于今天的海峡冲浪——感觉一个接一个快速涌来，使人对成千上万种人类活动留下转瞬即逝的模糊印象。他们发现这是无法抗拒的——有时令人兴奋，有时令人不安——但他们意识到它是一种新的现象并称之为“现代”。现代性反映了，紧跟着第十七章末尾讨论过的三大革命——法国大革命、美国革命和工业革命——而来的是一个新型的社会。受到技术进步推动、以快速变化为特征的 19 世纪产生了我们的工业化中产阶级文化：批量生产、大众广告和大众消费，包括对购物、娱乐或参观美术馆等休闲活动的大众消费。

美术馆本身是在 19 世纪发展起来的，它们以一种我们现在认为理所当然的方式让艺术接近大众（包括艺术家）。第一个国家性的美术馆是巴黎的卢浮宫。它创办于 1793 年，此时正是法国大革命如火如荼之时，它在以前的皇家住所公开展示曾经属于法国国王私人财产的艺术品。与过去属于贵族的其他一切物品一样，艺术现在属于每一个人，但大众需要什么样的艺术？哪一种艺术才适合一个不再由教会或贵族统治，而是被中产阶级及其金融和工业领袖控制的社会？关于艺术与现代性的争论始于 19 世纪，并持续到 20 世纪，其结果是，从那时起，越来越多的“主义”出现在艺术史上：现实主义、印象主义、分色主义、野兽派、立体主义、未来主义、超现实主义——每一种都提出了不同的关于艺术是什么、它能处理哪些题材以及它的外在形式可以是什么的观点。也是在这个时候，摄影使图像的制作发生了根本性的变化。从公元前 30000 年的肖维洞壁画一直到 1837 年达盖尔银版照相法首次取得成功，图像都是手工制作的。突然出现了另一种方式，它在开辟出新的可能性的同时，提出了关于自然与艺术用途的深刻问题。

现代性带来的变化出现在欧洲各地，但它们在视觉艺术方面引发的争论最激烈的交锋之地却是法国，尤其是巴黎，本篇概述将主要以这里为重点。

新古典主义与浪漫主义

正如我们在第十七章看到的那样，法国最杰出的新古典主义画家雅克-路易·大卫是大革命的忠实拥护者，他还为几位革命英雄画过像（见 17.19）。大卫后来摇身一变，成了拿破仑

的官方画师，这个职位使他对法国的艺术生活产生了巨大的影响。拿破仑 1815 年下台后，大卫开始了流亡生活，但他的学生们将新古典主义发扬光大，把它带入了新世纪，这些学生中最重要的一个是让-奥古斯特-多米尼克·安格尔。

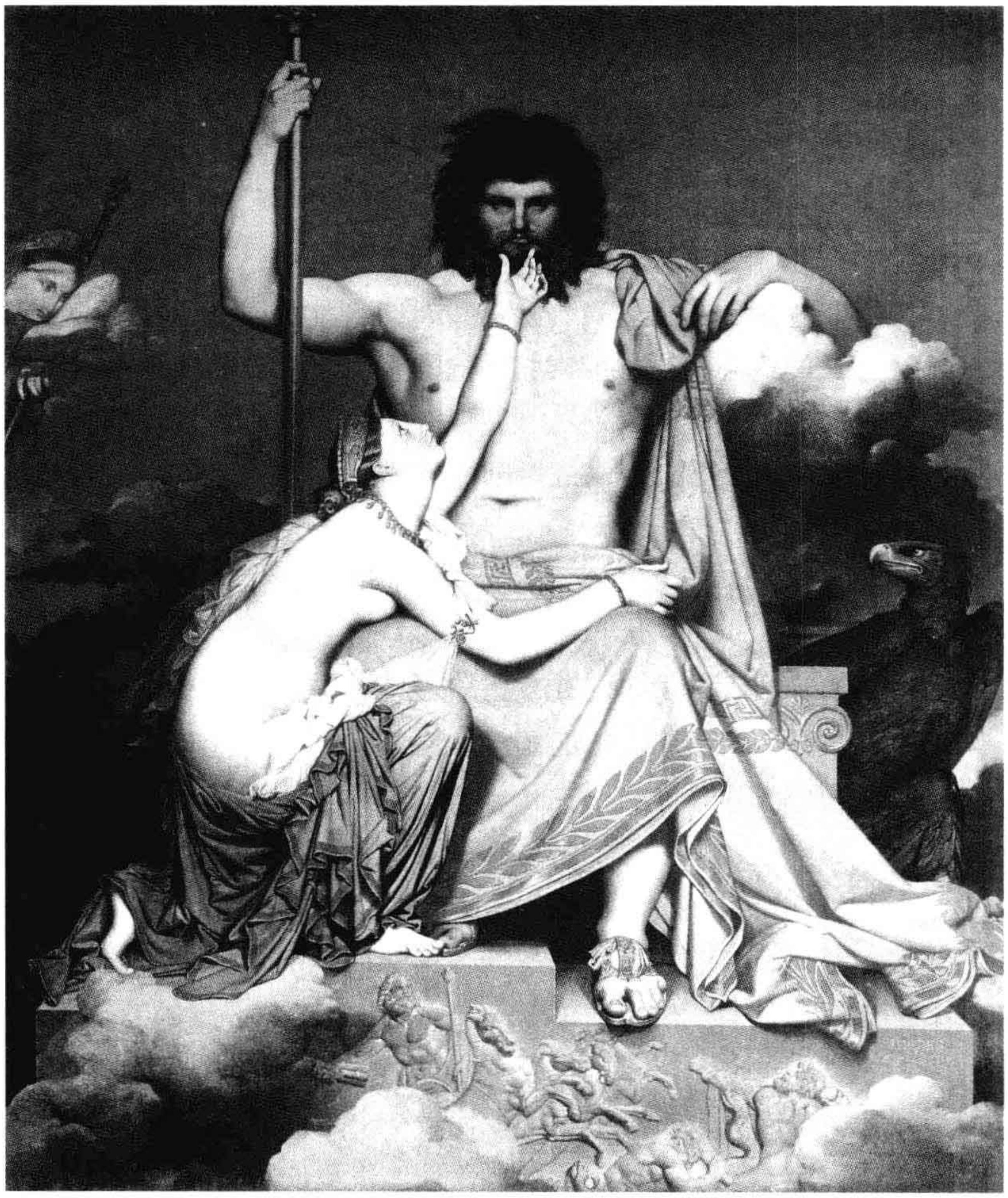
在第七章，我们看过安格尔为奥松维尔伯爵夫人画的肖像画（见 7.8）。图 **21.1** 是一件更早的作品《朱庇特与忒提斯》（*Jupiter and Thetis*）。此画取材于荷马的《伊利亚特》——一部记述特洛伊战争的希腊史诗。在画中，仙女忒提斯正在请求众神之王朱庇特干预战争，帮助她的儿子——勇士阿喀琉斯（Achilles）。在左方，朱庇特善妒的妻子朱诺（Juno）正躲在云团里暗中监视这次见面。此画的清晰轮廓、明净色彩和精确素描彰显了老师对安格尔的影响。

相关作品



7.8　让-奥古斯特-多米尼克·安格尔：《奥松维尔伯爵夫人》。

尽管安格尔的肖像画和裸体人物画是他最受今人赞赏的作品，但安格尔本人坚称自己的成名是靠了《朱庇特与忒提斯》这样的画作。他继承了这样一种观点：伟大的艺术只能由伟大的题材产生，最伟大的题材是历史——这个类型里包括了古典神话和《圣经》故事。这一观



21.1 让-奥古斯特-多米尼克·安格尔：《朱庇特与忒提斯》。1811 年。布上油画，326.7×259.9 厘米。格拉内博物馆，普罗旺斯地区艾克斯



21.2 欧仁·德拉克洛瓦:《阿尔及尔女人》。1834 年。布上油画,180×228.9 厘米。卢浮宫,巴黎

点以及与之相配的高雅风格被奉为圭臬,成为 19 世纪得到官方艺术院校和机构鼓励的学院艺术。

这个时期的第二种最有影响的潮流是浪漫主义。浪漫主义与其说是一种风格,还不如说是一套见解和特色主题。18 世纪有时被称为理性时代,因为此时最重要的思想家们信仰理性、怀疑主义的追问和科学探索。反抗这一切的浪漫主义极力宣扬情感、直觉、个人体验,最重要的是想象力。浪漫主义艺术家引以为傲的是诸如神秘的或令人敬畏的自然风光(见 4.48)、风景如画的废墟、极端或激烈的人事(见 4.8)、以自由为目标的奋斗(见 3.11 和 5.17)和异域文明景观。

相关作品



3.11 欧仁·德拉克洛瓦:《1830 年,自由领导人民》。



5.17 弗朗西斯科·德·戈雅:《1808 年 5 月 3 日的处决》。

从地理上说,离欧洲最近的"异域"文明是北非的伊斯兰国家。欧洲人认为,这些国家属于"东方",一个在想象中耽于感官享受、诱人堕落、充满富丽浓艳的美又如野蛮人一般残忍无情的国度。法国浪漫主义运动中的重要画家欧仁·德拉克洛瓦 1832 年在北非住了几个月。被所见的一切深深迷住的他在一本又一本写生簿上画满了素描、水彩和观察资料。随后,他利用这份素材创作了大量画作,包括描绘后宫——伊斯兰王宫里的女眷房间——中的三名女子及其仆人的《阿尔及尔女人》(*The Women of Algiers*, **21.2**)。德拉克洛瓦显然曾经得到许可,参观过一个真正的后宫,这对一个男人来说是一个难得的特权,更不要说他是一个欧洲人了。与安格尔细致的描绘和光滑亮泽的色彩所体现的冷静的完美相比,德拉克洛瓦的技法更加自由,

偏重于涂绘。物象是用饱含颜料的笔触一笔笔构建起来的,这种画法模糊了轮廓,打破了色彩的完整性。

现实主义

19 世纪诞生的第一个艺术运动是**现实主义(Realism)**,它是作为对新古典主义和浪漫主义的反动而兴起的。现实主义艺术家致力于描绘日常生活和普通人,而非历史、英雄或异国情调。他们的兴趣深深地扎根于当下。现实主义运动的领导人之一古斯塔夫·库尔贝(Gustave Courbet)1855 年展出了一幅巨画《画室》(*The Artist's Studio*,**21.3**),其副标题是《一个概括我七年的艺术家生涯的真实寓言》(*An Allegory Summing Up Seven Years of My Life as an Artist*)。

画布的中央,库尔贝本人正坐着画一幅风景画。虽然画室里涌进了很多人,艺术家却似乎对他们漠不关心,仿佛他的艺术占去了他的全部心思。一个小男孩(通常被认为是"纯真"的象征)呆望着他画画。艺术家身后站着一个裸体模特,有些人认为这是他的缪斯或灵感,还有一些人则认为她是真理(即"赤裸裸的真理")的化身。画面左侧全都是平民百姓;他们是来自库尔贝的农村老家的"典型",而非具体的个人。右方是艺术家的"知识分子"朋友们,其中许多人的身份可以确定——他的赞助人、其他艺术家、作家等。也许库尔贝想说的是:艺术家代表了一种特殊的精英,他的故乡和朋友助其成长,但他远离他们,只跟"纯真"和"真理"在一起。根据库尔贝作品的总体情况,我们认为,艺术家在这里试图表达一个特殊的观点:像艺术家在画架旁工作或农民在地里苦干这样的日常活动也能成为大型艺术作品的合适题材。

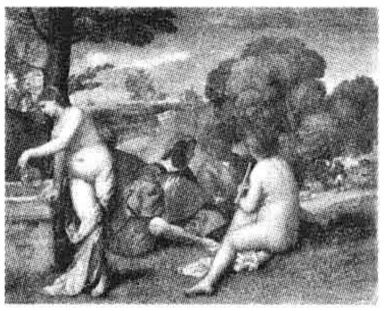


21.3　古斯塔夫·库尔贝:《画室:一个概括我七年的艺术家生涯的真实寓言》。1855 年。布上油画,360×595.9 厘米。奥塞美术馆,巴黎

相关作品



8.11 (左)马尔坎托尼奥·雷蒙迪(仿拉斐尔):《帕里斯的裁决》。



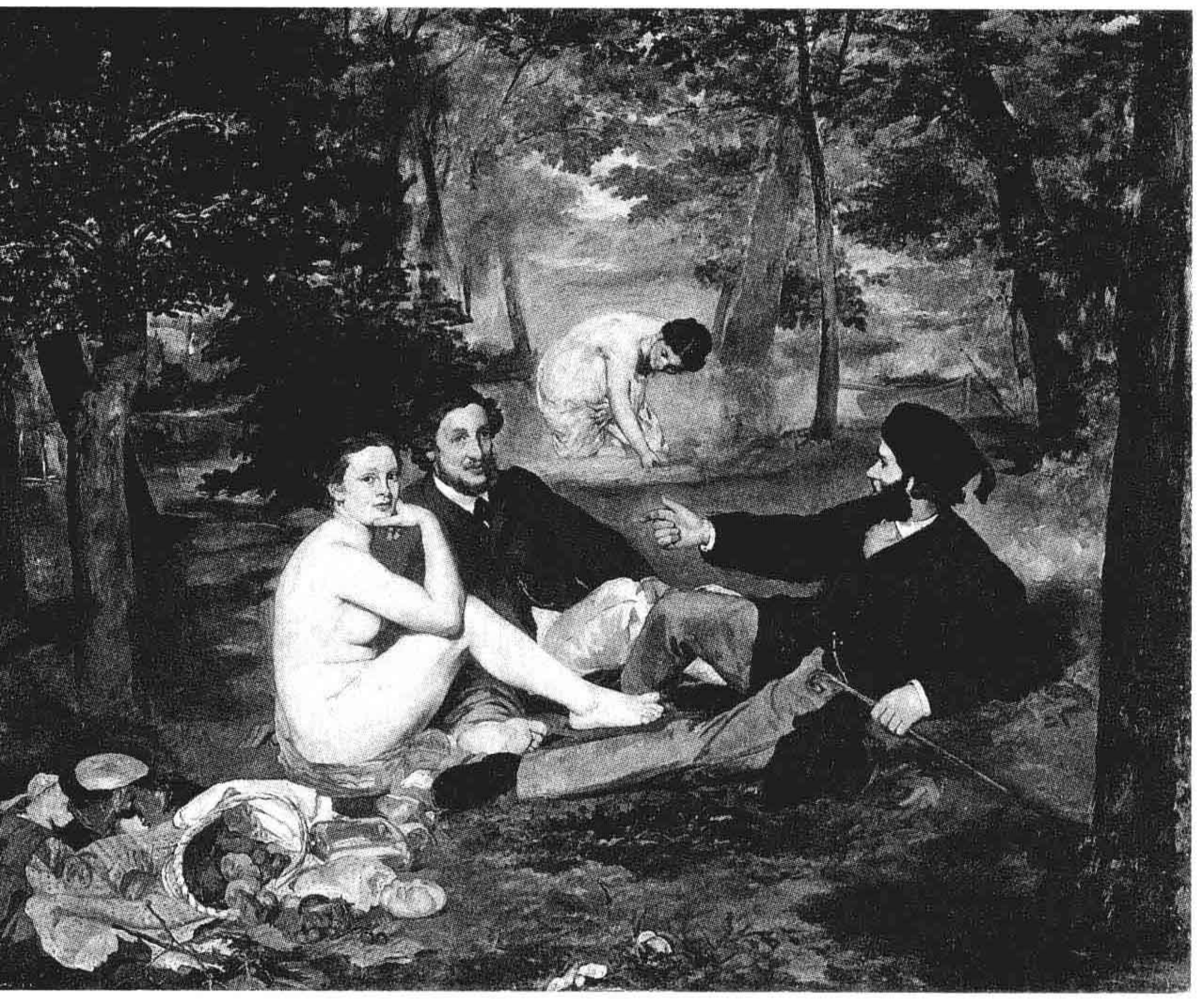
16.17 提香:《田园合奏》。

在一个只有表现宗教、历史或神话的作品才被认为是"伟大艺术"的年代,这是一种革命性的想法。

目前为止我们所考察的画作中,有两幅画了裸体或半裸体的女人。在这两幅画中,她们的赤裸都具有明确的、公认的意义。比方说,忒提斯是古典神话里的一个人物,她的赤裸有古希腊、罗马艺术为证,而有教养的观众都曾被教导要崇尚古希腊、罗马艺术。但8年后,库尔贝在巴黎展出了《画室》,画中的女人没有穿衣服,却没有任何明显的正当理由。它引起了极大的公愤,这是未来几十年里震动艺术界的众多艺术丑闻的头一桩。而加剧这一震荡的艺术家是一个温和、正统、富有的绅士:爱德华·马奈。

马奈与印象主义

在19世纪的法国,艺术家成功的标志是被允许参加一年一度的沙龙展,即由政府主办的画展。艺术家把作品提交给一个官方评委会评定,评委会成员每年都会更换,但他们即便不能说是彻头彻尾的顽固守旧分子,也是倾向于保守的。1863年,沙龙评委会驳回了将近3000件提交作品,在被拒绝的艺术家及其支持者中间引起了一片哗然,所以官方举办了另一个展览"落选者沙龙"。"落选者"展上的作品中就有爱德华·马奈的《草地上的午餐》(*Le Déjeuner sur l'herbe*, **21.4**)。



21.4 爱德华·马奈:《草地上的午餐》。1863年。布上油画,210×269.2厘米。奥塞美术馆,巴黎

《草地上的午餐》表现了一个户外野餐场面。两个打扮入时的男子在一片树林之中休息、聊天。跟他们在一起的是一个在没有任何明显理由的情况下脱光了身上的衣服的女人。远处,另一个女人只穿着一件轻薄透明的外衣,在小溪里洗澡。

马奈似乎希望通过这件作品达到两个目标。一是像库尔贝及其他艺术家一样画现代生活。但另一个却是证明现代生活可以创造出配得上博物馆中的大师们的永恒主题。他的解决办法是"更新"两幅文艺复兴名画——提香的《田园合奏》

（见 16.17）和拉斐尔的《帕里斯的裁决》（见 8.11 右下）。公众明白马奈正在做什么：毕竟，提香的画就在近旁的卢浮宫博物馆里，而拉斐尔的画是艺术学生的常规临摹对象。他们看懂了他的做法，但并不喜欢。马奈肯定在拿他们开玩笑。他用一个放荡、粗俗的女子来取代提香笔下理想化的、高贵的裸体人物：还有谁会一丝不挂地坐着，毫不躲避我们的目光？画中的男子也完全是平庸之辈——不是提香画中高贵的诗人，而是在度假的普通学生。一个批评家悲叹道，马奈正在设法通过捷径，即哗众取宠来获取名声。另一些人则认为画的技法很差劲。他们说，如果马奈能学一点透视和素描，他的品位可能就会有所提高。

相关作品



5.14 爱德华·马奈：《牧人游乐场的酒吧》。



4.25 卡米耶·毕沙罗：《风景画调色板》。



7.9 贝尔特·摩里索：《梳头女孩（“沐浴”）》。

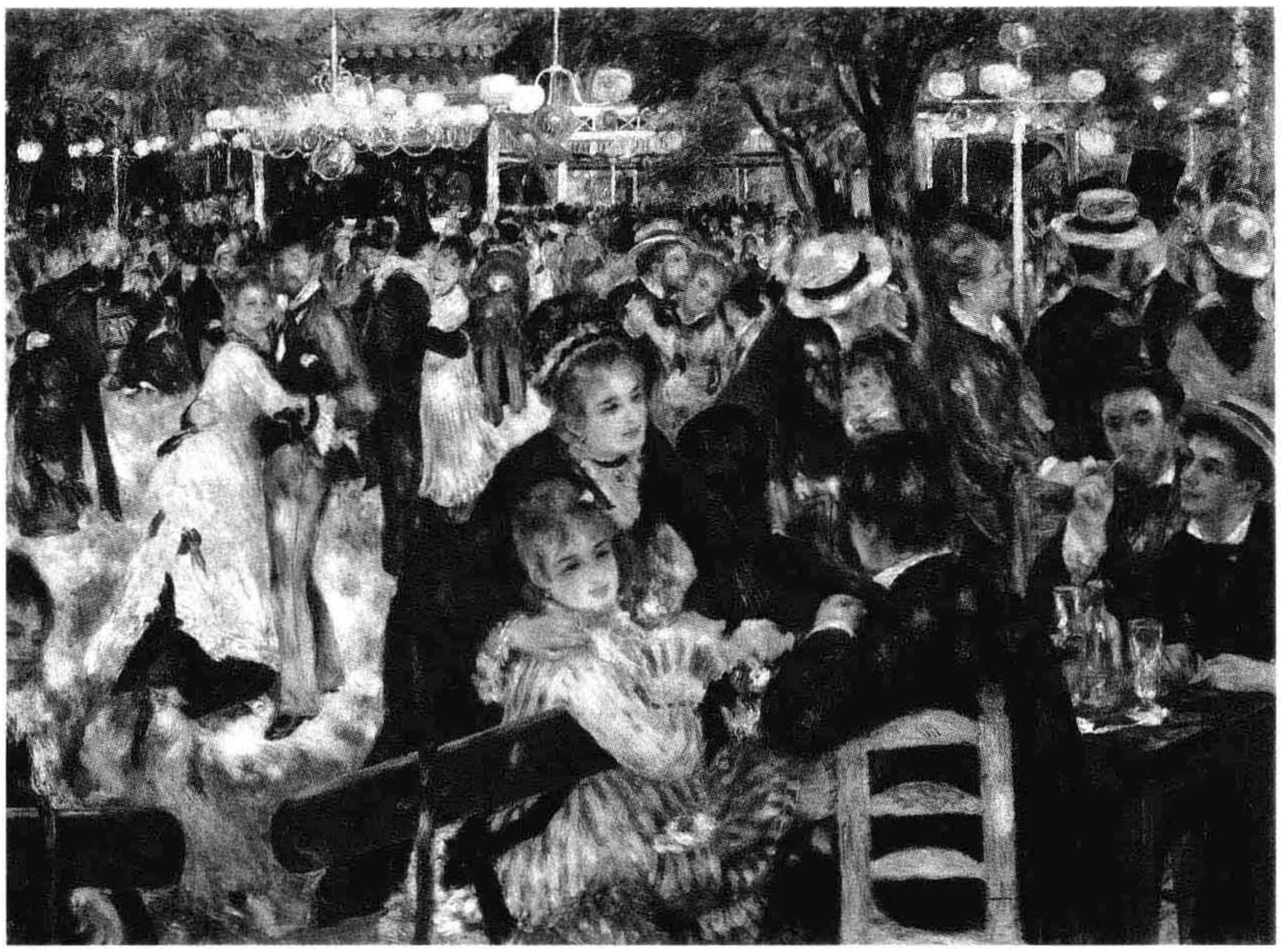
马奈的画确实奇特，艺术史家至今仍在争论他到底想通过它表达什么意思。在塑造人物时，马奈集中使用了最高和最低的明度，唯独不考虑过渡性的中间色调。所以物象显得扁平，仿佛被一道突现的闪光照亮了一样。透视关系不正确：当时观众的感觉相当准确。入浴者的位置有划艇那么远，但如果您想象一下她站在艇中的情景，您就会发现她成了一个女巨人。显然，对马奈来说，让她成为人物三角形的顶点比让她在透视关系中处于一个正确的位置还要重要。这也增强了画的平面感，因为入浴者看起来像在往前移动，似乎要和其他人会合，这就压缩了前景与背景之间的空间。空间的紧绷状态在风景中消失了：在画面左侧，地面令人信服地向远处退去，但右侧却没有任何后退的迹象——只有一片平涂的鲜绿色。我们一点也不相信这些人真的坐在户外。他们显然是在画室里摆好姿势让画家画的。他们周围的景色被画得像舞台布景或摄影背景幕。最后，借来的构图确实给人借用的感觉，仿佛被加上了引号。

所有这些特点——公愤、平面性、人造性、含混性以及与艺术史的自觉关联——使此画成了现代艺术的一个典范。现代时期的绘画无法再简单地充当一扇通往世界的透明窗户了，而且它将越来越清楚地意识到自己的绘画身份。

在马奈在落选者沙龙上引起轰动之后的几年里，越来越多年轻的法国艺术家们开始寻求替代沙龙的方案。尤其是其中的一个团体，他们遵马奈为自己的哲学领袖，尽管他从未答应过跟他们一起展出。他们自认为是现实主义者，因为与马奈和库尔贝一样，他们也相信现代生活本身是最适合现代艺术的题材。1874 年，他们组织了他们的第一个展览“画家、雕塑家、版画家等无名艺术家展览会”。但展览上克劳德·莫奈的一幅名为《印象：日出》（*Impression: Sunrise*）的画成了一位批评家专门嘲笑的对象，他还把整个活动称为“印象主义”。这个名称在公众的想象中扎下了根，这些艺术家中的大多数也接受了它：瞬间瞥见的景象被快速地用颜料画成速写，展现的是眼睛对光和色彩的印象——这些的确是他们的部分兴趣所在。

由于印象主义，艺术转向了户外——不是马奈的人造外景，而是真正的户外。一直到那时为止，绘画都是一种画室产品，这部分是因为它所用的工具和材料很笨重。由于新出现的





21.5 （上）贝尔特·摩里索：《洛里昂港口》。1869 年。布上油画，43.5×71.8 厘米。国家美术馆，华盛顿

21.6 （下）皮埃尔–奥古斯特·雷诺阿：《煎饼磨坊》。1876 年。布上油画，130.8×175.3 厘米。奥塞美术馆，巴黎

轻便的管装油彩（这种颜料今天仍在生产），许多印象主义画家带着他们的画布、画笔和颜料走出了室外，沐浴在他们想要描绘的那种多变的光线之中。这种新兴的"露天"绘画的一个可爱的例子是贝尔特·摩里索的《洛里昂港口》（*The Harbor at Lorient*，**21.5**）。倾斜的女儿墙把我们的目光引入画中，投向摩里索端庄娴静的妹妹埃德玛（Edma），她是出来散步的。沉浸在幻想之中的埃德玛没有回视我们，所以我们现在可以随意地浏览港口景色：闲逛的人们和刻画准确的船。大片的淡蓝色天空和水面表现出一个光线充足的宽广、开阔空间的感觉。马奈太喜欢这幅画了，所以摩里索把它送给了他。

雷诺阿（Renoir）迷人的《煎饼磨坊》（*Le Moulin de la Galette*，**21.6**）中的光是我们以前从未在绘画中见过的：斑驳的、变幻莫测的光透过被风吹动的树叶。传统的明暗对比法要求在塑造形体时有一个稳定不变的光源。但在自然界里，光并不总是这样的。它会移动、变化、闪烁。显露在光线中的物体并不总是清晰的。远处的房子可能看上去只是一块黄斑。一对跳华尔兹的舞伴可能是一个斑点。雷诺阿没有采取先打素描稿再进行立体造型，逐步构建画面的办

法，而是一开始就直接用颜料来画，把各自独立的笔触合成一个布满丰富色彩、色彩组成形体的画面。印象主义者们放弃了学院绘画的光滑表面、透明罩层及其他画室改进手法，采用了一种专门捕捉一闪即逝的感觉的直接画法。由此产生的粗率风格让印象主义的评论者深感困扰；在他们看来，这些画还未完成，造型也不立体。雷诺阿后来调整了自己的风格，开始画更加立体的人物，而且在很大程度上舍弃了现代生活，转向“永恒”的主题，但在这个时候，他正处于其印象主义风格的全盛时期，通过手中记录光、色彩和运动感觉的画笔，他能捕捉到瞬间的欢乐。

煎饼磨坊是巴黎郊区的一个旅馆，劳动者们在假日里都聚集到这里休息、自娱自乐。在雷诺阿的画中，他自己的一帮更加漂亮、文雅的朋友也在这里跳舞、交谈、喝酒、调情。正在兴起的中产阶级的休闲活动是印象主义画家最喜欢的题材之一，如果由于他们的原因，我们把 19 世纪的法国想象成了一个永远有时间在乡间漫步、树下总有华尔兹舞曲奏响的国家，我们是会得到谅解的。

埃德加·德加是印象派的另一个成员。德加所关注的东西与其他印象主义者稍有不同。他对外出作画、记录感觉、自然风光都不感兴趣。作为一个素描高手，他最大的爱好是人体，在从任其描绘的现代生活中发现题材方面，他有无穷的智慧（见 6.3、6.10）。德加是个地道的巴黎人，也是一个巴黎生活的敏锐观察者。据说，他曾是一个优秀的滑稽演员，喜欢观察和记录人的典型手势。我们可以确定，他曾经见过《夜间咖啡馆里的女人们》（**21.7**）中那个咬大拇指尖的女子，而且将她归了档，以备日后之用。具有德加特色的是，构图似乎像快照一样自然，但实际上，它是经过了精心的设计的。德加从当时巴黎人广为收藏的日本版画中借来了用路灯柱或方柱之类的元素打破截断构图、挡住观众视线的方法。这种截断也反映了德加对摄影的兴趣，因为摄影天生适合用来将景色裁切得引人入胜。

德加先用黑色颜料画出一幅单版画，然后在版画上用色粉笔继续加工。也许他觉得这种



21.7　埃德加·德加：《夜间咖啡馆里的女人们》。1877 年。单版画上色粉笔，41×60 厘米。奥塞美术馆，巴黎

呈现过去



(上)奥塞美术馆内部。
(中)威廉·布格罗:《维纳斯的诞生》。1879 年。布上油画,300×216.2 厘米。奥塞美术馆,巴黎



一代又一代艺术爱好者都很喜欢印象主义取得成功的故事。这些画中有许多已为我们所熟知,在我们所认为的"伟大艺术"中占据着中心地位,所以我们发现很难相信批评家和公众最初并不喜欢它们。谁会如此没有眼光?印象主义在现代艺术史上的重要地位甚至使这个运动在巴黎有了它自己的专属博物馆:温馨宜人的网球场美术馆。

当 1978 年法国政府宣布将把网球场美术馆的藏品移至附近的奥塞火车站时,许多人大为震惊,因为即将改作博物馆的奥塞火车站像一个大洞穴。在那里,这些画将与从全法国抽调来的代表 19 世纪所有艺术门类和艺术潮流的作品放在一起,那些作品中既包括革新风格,也包括保守风格;不仅有绘画和雕塑,也有建筑、照片、通俗艺术和插图、家具和瓷器等装饰艺术,还有与那个时代的政治和社会历史相关的展品。被放回到更广阔的时代背景中去的印象主义者们将与学院派画家和被遗忘的沙龙宠儿们同台展示。"正好是他们毕生都设法远离的那些人。"一个巴黎画家抱怨道。[①]

这些人当中就有极端的学院主义者威廉-阿道夫·布格罗(William-Adolphe Bouguereau),这里的插图是他的《维纳斯的诞生》(*The Birth of Venus*)。布格罗从艺之初画的都是痛苦万状的浪漫主义题材,但他很快发现,公众想看的是维纳斯和丘比特,所以他就为他们画维纳斯和丘比特——光洁滑腻的、多愁善感的、带点挑逗性的——一直到他 1905 年去世,这使他成了个有钱人。看看他的画,看看那清晰的轮廓和完美的上光,我们就能更好地理解当时艺术领域发生的那些争论。难怪印象派的作品看起来像草图一样,甚至格调不高!我们自己的立场突然之间变得没那么明确了:我们自己更喜欢哪一个?是维纳斯,还是某个正在野餐的笨拙学生?是时髦的消遣,还是不完美的现代生活?老实说,我们现在更喜欢哪一种?

1986 年,在政府高官、批评家、赞助人和艺术家之间进行了一场受到公众广泛关注的论战之后,更名为奥塞美术馆的奥塞火车站重新开放。现在,它已成为欧洲最受欢迎、参观人数最多的艺术展馆之一。它涵盖范围很广的收藏模糊了高雅与低俗、学院派与先锋派之间的区别,从而对我们的一些最普遍的艺术史观提出了挑战,而它便于观众掌握、使用的展馆设计则让沉闷、排外的美术馆空间变得更加适合大众、平易近人。由于这些原因,它或许可以称得上是我们这个后现代时期的第一个展厅。

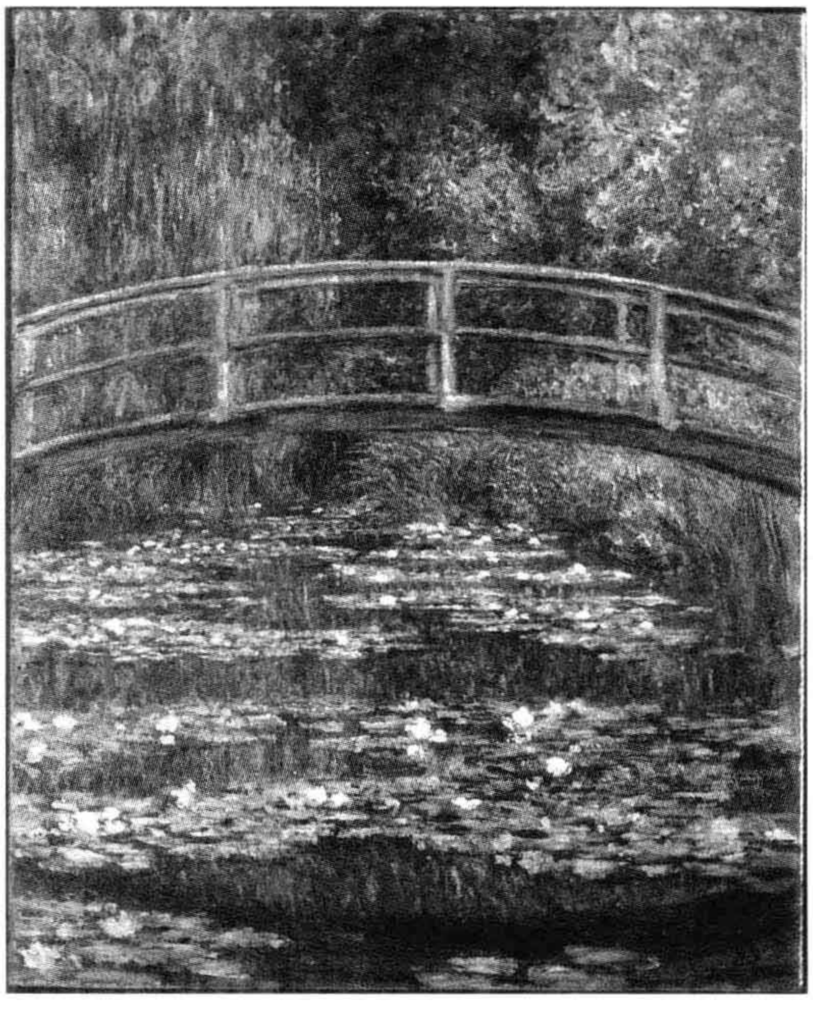
[①] Simon Hantaï 在一次谈话中说过的话(转述给笔者)。

即兴画法比拥有一段充满了杰作和博物馆的历史的油画颜料更适于表现现代生活的不稳定性。最重要的是,此画反映了德加对他在世时正以新的方式交融混合的巴黎各个社会阶层的极大兴趣。这些女人是聚在咖啡馆里交换故事或等待主顾的妓女。我们今天已无法找出有关的线索,但德加的同代人辨认起她们来毫不费力。他们责备艺术家把这些女人画得——如一个批评家所说——"真实得可怕"。

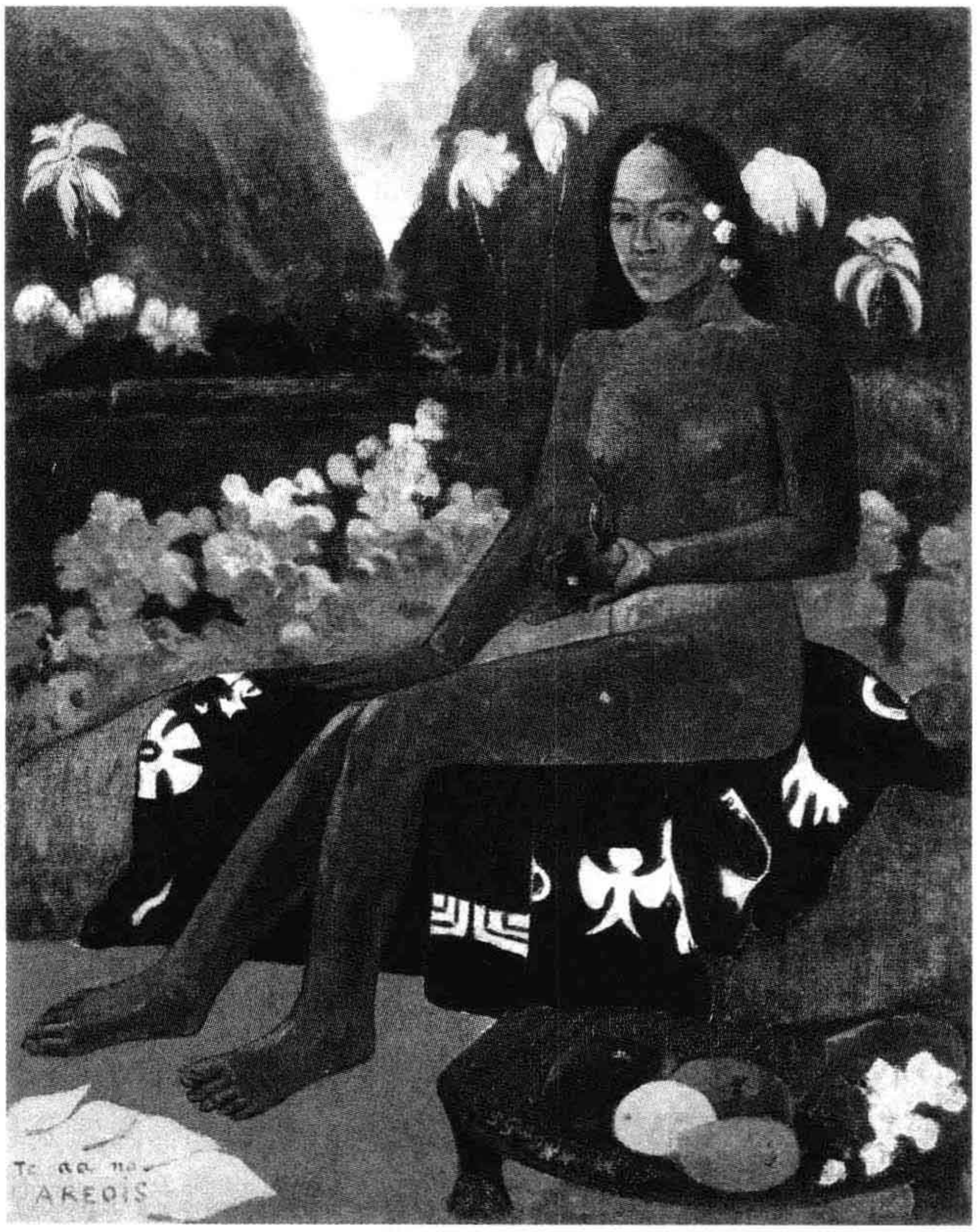
最充分地体现了印象主义的理念并终其漫长的一生始终坚守这些理念的画家是克劳德·莫奈。莫奈主要画风景。十多岁时,他就已经开始进行新式的户外作画练习了。在成为一个成熟的艺术家后,莫奈依然在乡间游历,不管在哪里住,他都要把周围的景色画个遍。他常在夏季沿着法国海岸作画,还为了画画去了几次伦敦和威尼斯。莫奈最终在巴黎北面塞纳河畔的小镇吉维尼定居下来。他在那里建了一个花园,它成了他晚年最喜欢的题材。这是一幅表现了印象主义画家不可思议的敏锐感觉的画作(**21.8**),它完全由杂乱而深浅不一的绿色色块组成,灵动的笔触一会儿化作簇簇绿叶,一会儿变成它们在池塘光滑的水面上的倒影。睡莲漂浮在拱桥与其倒影之间的宽大空隙中。一切都在阳光下闪闪发亮。

后印象主义

下一代艺术家对印象主义的许多方面都有很高的评价,尤其是它的鲜亮色彩和直接画法。但他们对其所认为的印象主义的缺点作出了不同的反应。其风格的个性化程度是如此之



21.8 (左)克劳德·莫奈:《睡莲池上的桥》。1899年。布上油画,92.7×73.7 厘米。大都会艺术馆,纽约

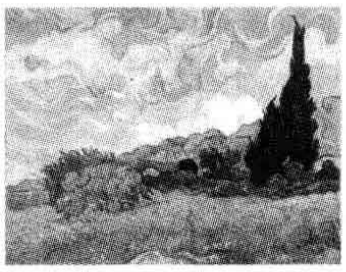


21.9 (右)保罗·高更:《阿赫瓦人的种子》。1892年。粗麻布上油画,92.1×72.1 厘米。现代艺术博物馆,纽约

相关作品



1.10
文森特·凡·高:《星夜》。



2.1
文森特·凡·高:《麦田与柏树》。



3.19
乔治·修拉:《阿斯涅尔的游泳者》。



4.31
乔治·修拉:《大碗岛上的一个星期天》。

高，以至于我们通常把他们集中到一个中性词“后印象主义者”之下,这个词仅指印象主义之后出现的艺术家。他们包括乔治·修拉、文森特·凡·高、保罗·高更和保罗·塞尚。

修拉希望把印象主义凭直觉进行的视觉印象记录放在一个更科学的基础上。经过色彩理论的学习，他开创了点彩画法,这种技法认为,互不关联的纯色点、画可以在观者的眼中融为一体。在所有的后印象主义者中,修拉是描绘现代生活这一理想最忠实的信徒。在《大碗岛上的一个星期天》(见 4.31)中,他塑造了彬彬有礼、端庄体面地享受假日时光的普通人形象,而以工人阶级聚居的巴黎郊区为背景的《阿斯涅尔的游泳者》(见 3.19)则公开承认工厂现在已成为风景的一部分。

对于其他后印象主义者来说，工业化的现代世界不是需要面对,而是需要逃离。1886 年,文森特·凡·高从安特卫普来到巴黎，但他只呆了两年——只够他赶上艺术的最新发展。凡·高在法国南部的农业小镇阿尔勒安了家,只画与他关系最紧密的人、物、景。《星夜》(见 1.10)和《麦田与柏树》(见 2.1)等作品中的高亮度色彩、狂躁不安的笔法和强烈的情感将对下一代艺术家产生巨大的影响。

保罗·高更在其艺术生涯的早期采用的是印象主义风格，但他很快就不满意了。他感到需要一种比对光的视觉感知所能提供的更坚实、更立体的形式。除此之外,高更还想在艺术中表现精神内涵。他动身前往阳光普照的南太平洋岛屿,希望在那里寻找这一切,并逃离他所谓的“文明病”。高更的塔希提岛系列画作鲜艳亮丽的色彩显示了印象主义对他的影响。在这种鲜亮色彩之外,他还加入了自己的创新:平面化的形体、大面积色块、浓重的轮廓、复色配色、对异域风情的爱好、神秘的氛围以及对“原始”的追求。

《阿赫瓦人的种子》(*Te Aa No Areois*, **21.9**)是高更第一次在塔希提岛上长住时,在住了大约一年后画的,它体现了所有这些特点。莫奈的画是用独立的笔触像织布那样组织在一起的,而高更的画则是像智力玩具或被子那样拼合起来的。蓝布上的白色图案和远景里的黄色棕榈树都摆脱了背景,舞动着、摇曳着。在这一片打着旋的明丽色彩之中,一个金棕色皮肤的女子安静而庄重地坐着,她的手掌托着一粒正在发芽的种子。她的姿势——侧面的腿、正面的肩——来自埃及艺术。高更认为,欧洲艺术被希腊和罗马的传统束缚太久了,所以他要借助埃及、伊斯兰和亚洲艺术来使它获得新生。女子的手势神秘难解,但我们感觉到,其中有某种深意,要是我们能明白她要给我们的是什么东西就好了。虽然高更画了一块乐土,但他实际上对塔希提深感失望。他认为,欧洲传教士和殖民者已经毁了它。他最终画下的只是他梦想的乐土,因为他已经发现无处可逃。

与高更对旅行和外国题材的需要不同,保罗·塞尚在他位于法国南部的家乡走路就能到达的范围里找到了他想要的一切。塞尚赞赏印象主义者直接写生的做法,也称许他们的明亮色彩和分色法，但让他不满的是他们马虎的构图和对转瞬即逝之物——如照在雷诺阿笔下



21.10 保罗·塞尚:《圣维克图瓦山》。1902—1904年。布上油画,69.9×89.5厘米。费城艺术馆

旋转的舞者身上的斑驳阳光——的重视。他认为,在过去,让绘画变得伟大的正是结构和秩序。比方说,他高度评价《福基翁的骨灰》(见17.8)等画中普桑对大自然进行组织的大气手法。印象主义者用来表现视觉印象的笔触能否用来构建更坚实、更持久的形式?艺术家能否在直接写生的过程中发现普桑的那种秩序和清晰?这些是塞尚为自己定下的目标。

塞尚晚年最喜欢画的是他家附近的圣维克图瓦山。根据同一片风景,他总共画了75幅油画、素描。这件作品(**21.10**)中的粗略轮廓简单而宏伟:不规则的金字塔形高山覆盖在一个长方形地带之上。这一基本的几何结构从几百个清晰的小色块中浮现出来。每个色块都由简练、明确、平行的笔触构成,这种笔触被塞尚用来记录他所谓的"面对大自然时的琐碎感觉"——在南方炽热的阳光中闪闪发光的色彩给他的视觉印象。在靠近前景的地方,农舍的红瓦屋顶就像现成的色块。中心附近那座孤零零的房子的屋顶精确地再现了山的轮廓。在它的左边,三座聚在一起的农舍周围的赭色区域向上的斜边与山的上坡完全平行。这些呼应关系是理解塞尚的思维方式的一个关键:主要的结构性线条无处不在。比方说,水平线被分成多段,每一段都不完全水平。近乎水平的线条段遍布全画,甚至同样用色块画成的天空中也有。

通过《圣维克图瓦山》(*Mont Sainte-Victoire*)等画作,塞尚对自然风光的处理变得越来越抽象。关键性轮廓线的重复和呼应有助于统一构图,但它们也开始拥有自己独立于主题的逻辑。同样,简单的笔触和色块有助于统一画面,但它们往往会使图像分裂成多个小块面。下一代艺术家将学习这些方法并在此基础上继续发展。

相关作品



5.16 保罗·塞尚:《有高脚盘、水罐和水果的静物》。

横渡大西洋:19 世纪的美国

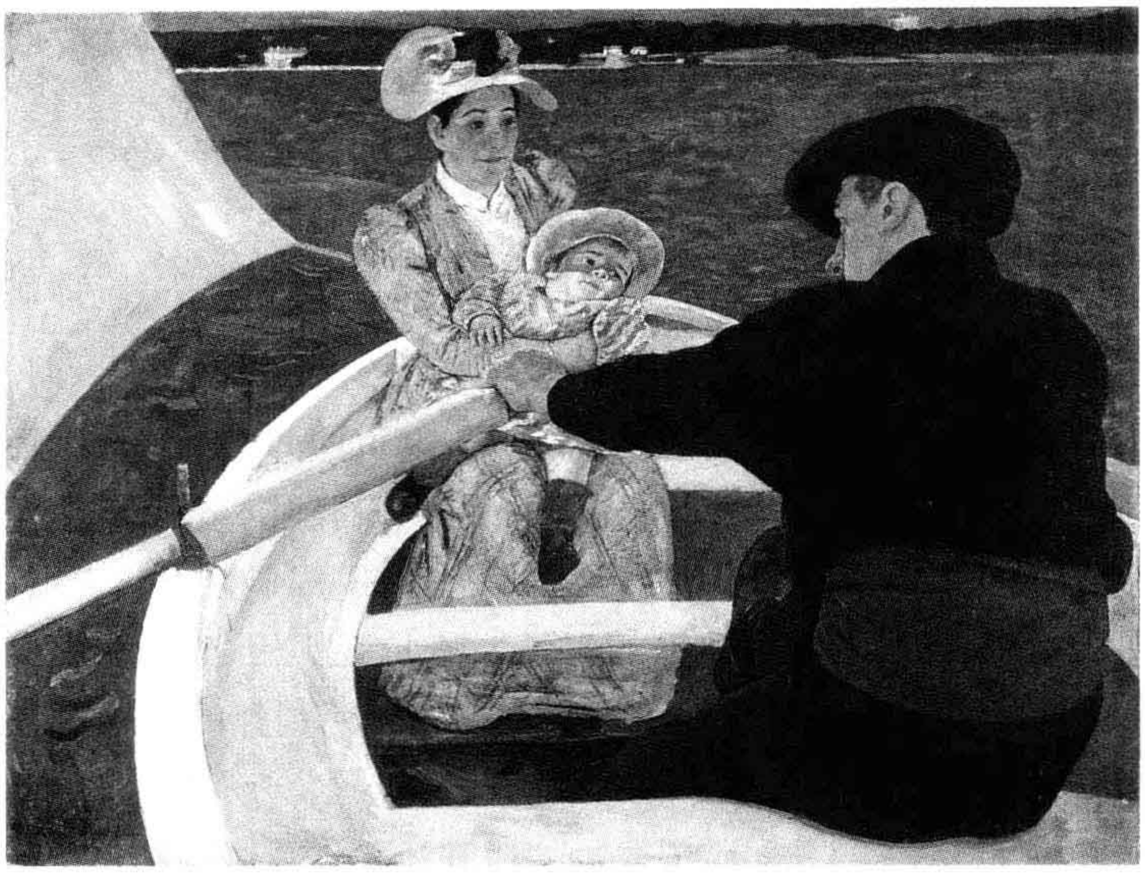
19 世纪,欧洲仍是美国的艺术范本,因为美国当时还把自己当作欧洲文化的扩展部分。美国艺术家经常赴欧洲接受他们的部分教育:不仅跟欧洲老师学习,而且参观大博物馆的藏品。在欧洲,他们更容易直接掌握其所学习的艺术的历史。比方说,在美国是无法漫步在古罗马废墟之中或参观哥特大教堂的。一些美国艺术家留在了欧洲,在那里度过一生。同样,一些欧洲艺术家也移民到机会似乎更大的美国。在美国,新古典主义、浪漫主义、现实主义和印象主义像在欧洲一样广泛流行,但没有出现它们在巴黎引发的那些激烈斗争。

浪漫主义是一个多方面的运动,在美国,它最明显地体现在一种对待自然风光的态度中:那是对这片未遭破坏的土地的自然美的一种近乎神秘主义的敬畏感。托马斯·科尔的《牛轭湖》(见 3.28)中广袤深远的景色和迫近的暴风雨体现了美国浪漫主义的一个方面。科尔出生在英国,他 17 岁时,全家移居美国。他是在美国接受的艺术教育,但他后来花了两年时间在欧洲观摩艺术品。

与科尔不同,出生在美国的乔治·凯莱布·宾厄姆(George Caleb Bingham)主要靠自学成才。宾厄姆是第一位在密西西比河以西生活、工作的重要画家。他画于 1845 年左右的《顺密苏里河而下的皮货商》(*Fur Traders Descending the Missouri*,**21.11**)描绘了一个法国捕兽人和他的儿子乘独木舟沿着密苏里河滑行而下的情景。空气中弥漫着黎明破晓前的金光。儿子斜靠在他们的货物上,漫不经心地搂着一支步枪。他最近射杀的一只野鸭躺在他前方。父子二人都看向我们这个方向。儿子的注视很坦率;父亲的则更为谨慎。但画中最怪异、最令人不安的目光是我们完全无法解释的一种:它来自一头拴在船头的幼熊。它一动不动,在河中的倒

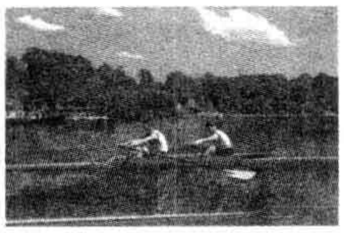


21.11 乔治·凯莱布·宾厄姆:《顺密苏里河而下的皮货商》。约 1845 年。布上油画,73.7×92.7 厘米。大都会艺术馆,纽约

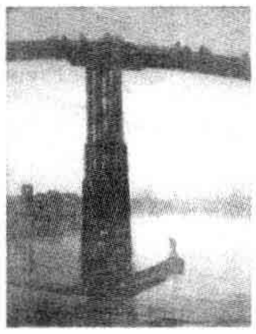


21.12 玛丽·卡萨特:《同船伙伴》。1893—1894 年。布上油画,90.2×117.2 厘米。国家美术馆,华盛顿

相关作品



4.6 托马斯·伊肯斯:《全速前进的比格林兄弟》。



4.34 詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒:《蓝色和金色小夜曲(贝特西老桥)》。



5.15 亨利·奥萨瓦·坦纳:《班卓琴课》。



8.16 玛丽·卡萨特:《浴女》。

影拉得长长的,令人不寒而栗,也提醒着我们,大自然其实是多么地神秘和不可知。

现实主义在美国最优秀的践行者是托马斯·伊肯斯,第四章有插图介绍他的《全速前进的比格林兄弟》(见 4.6)。伊肯斯曾在巴黎学习,还参观过欧洲所有的博物馆,但他却回到费城画美国人的生活。伊肯斯的教师工作非常出色。他的学生当中就包括亨利·奥萨瓦·坦纳,其《班卓琴课》(见 5.15)作为图例出现在第五章中。作为最早的重要非裔美国艺术家之一,坦纳 1894 年迁居巴黎,在那里,他日益转向宗教题材,而且经常参加沙龙的展出。

另一位去巴黎旅行并留下来的美国艺术家是玛丽·卡萨特。虽然她在美国接受的是保守的学院式艺术教育,但她的天性使她为日常生活场景所吸引,尤其是母亲与子女亲昵相处的家庭场面——一个男性艺术家极少涉足的世界。德加被她 19 世纪 70 年代在沙龙上展出的画作打动了,于是邀请她与印象主义者一同展出。"我终于能绝对自由地创作,而不必考虑什么评委会的最终意见了,"卡萨特后来写道,"我崇拜马奈、库尔贝和德加。我讨厌墨守成规的艺术。我的生活开始有了意义。"[1]

卡萨特画于 1893 年的《同船伙伴》(*The Boating Party*, **21.12**)表现了她的艺术自由带来的可喜结果。一个富有的女子雇一名船夫带她和她的孩子进行了一次快乐的出游。在母亲大腿上满足地摊开四肢的孩子带着毫不掩饰的好奇盯着船夫看。母亲也和气地看着船夫,只是她离得更远,以示礼貌。轮廓分明的简化造型和大面积的色块反映了日本版画的影响,而三年

[1] Ian Dunlop, *Degas* (New York: Gallery Press, 1979), p. 168.

前巴黎的一次大型展览正是以日本版画为主题。在船夫的深蓝色衣服和耀眼的白色舷缘的衬托下,简单的蓝、黄、红配色像是一首歌。

进入20世纪:先锋派

当您听到人们谈论最新、最近、最先进的艺术时,您会听见他们用到法语“先锋”一词。“先锋”原为一个军事用语,指的是首先进入战场的先头部队。到了19世纪80年代,更年轻的艺术家开始自称为先锋派。他们是最大胆的艺术家,率先闯进了未知的领域,等待其他人跟上。他们的“战争”是在保守势力的抵抗中推动艺术的发展。“新”和“变”成了艺术的理想。每一代艺术家,甚至每一个派别,都认为超越前人是自己的责任。20世纪伊始,先锋派的概念已经稳固地确立起来,艺术的两块基石——形式与色彩——成为大刀阔斧的改革的焦点。

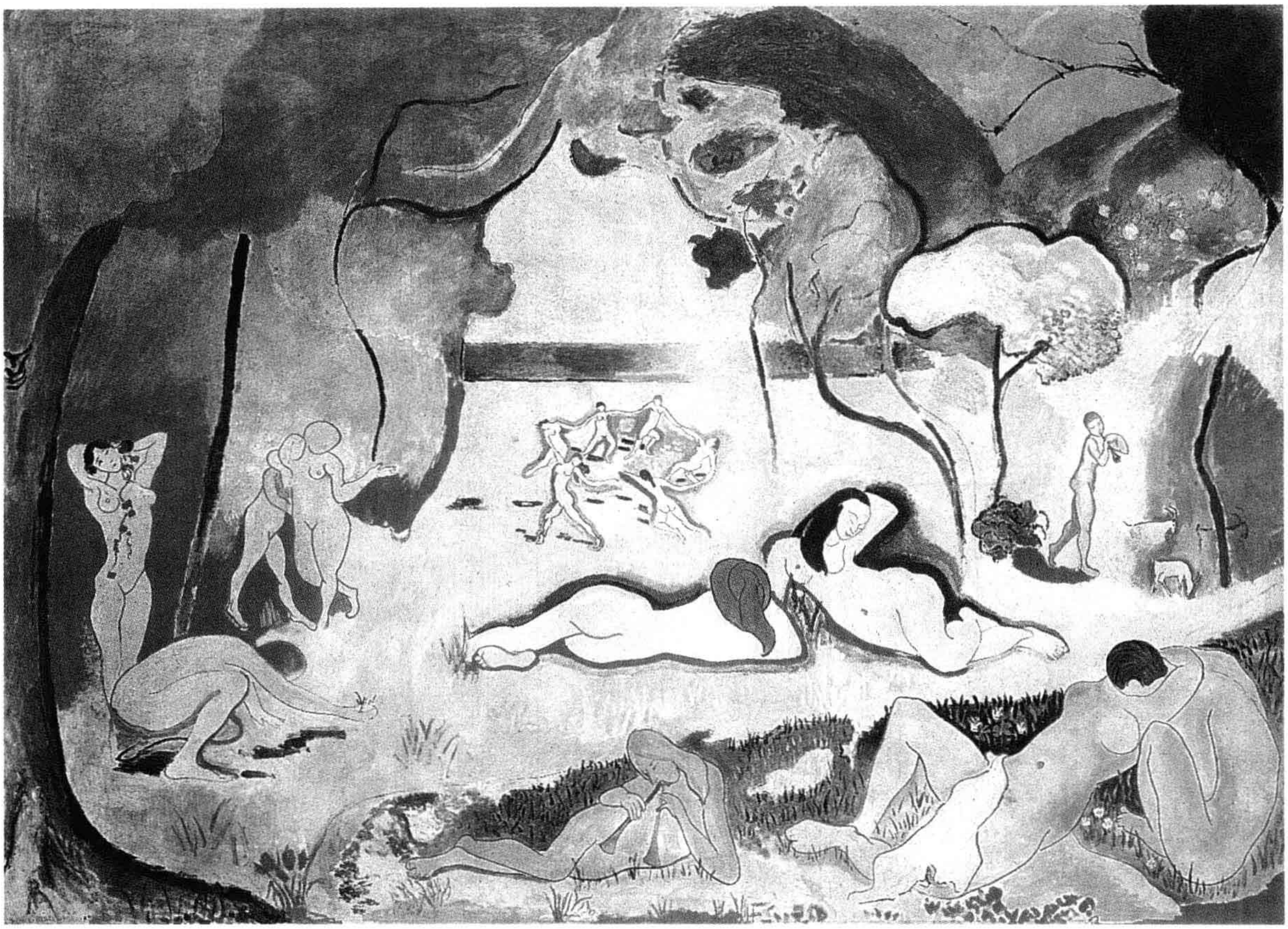
解放色彩:野兽派和表现主义

尽管一年一度的巴黎沙龙已不再能施加以前那样的影响力,但它仍是艺术生活中的一股保守力量,各种艺术运动一般都是从反对它开始的。1903年,一群年轻的艺术家创立了秋季沙龙,作为一个进步的代替方案。从他们组织的展览可以看出谁是他们的中心人物。1904年,秋季沙龙的艺术家们组织了一个大规模的塞尚作品展。1906年,他们举办了一个高更大型回顾展。但秋季沙龙最出名是1905年他们为自己举办的一个展览。就是在那时,一位批评家把他们称为“野兽派”。



21.13 安德烈·德兰:《科利乌尔风光》。1905年。布上油画,66×82.2厘米。富尔克旺博物馆,埃森,德国

为他们赢得野兽之名的画作之一是安德烈·德兰的《科利乌尔风光》(*View of Collioure*,**21.13**)。科利乌尔是法国地中海沿岸的一个小港口。德兰和他的朋友亨利·马蒂斯整个夏天都在那里画画。与多数年轻艺术家一样,他们也在尝试修拉的点彩画法,因为它似乎体现了当时最先进的思想。但他们发现它理论性、约束性太强了。凡·高和高更偏重直觉的作品提供了一条出路。凡·高对德兰的影响体现在一团团旋风般的短笔触中,但凡·高绝不会认为如此不加润饰的画是已经完成了的作品,他也不会用不经过混合的纯色颜料(甚至有时直接从管子里



21.14　亨利·马蒂斯：《生命的喜悦》。1905—1906 年。布上油画，174×238.1 厘米。巴恩斯基金会，梅里恩，宾夕法尼亚

挤出来就涂）。前景如果是让凡·高来处理，他会花很多工夫，直到它变成一片稳固的地面，但在这里，它只是记录一种视觉刺激的许许多多笔触。最重要的是，色彩摆脱了描形状物的任务。远处的小山和近前的草地当然不会是橙色的！德兰这样画是因为，充满活力地跃动的橙色，再加上附近的互补色——蓝色，似乎表达了他在暖阳、海风中感到的情绪。

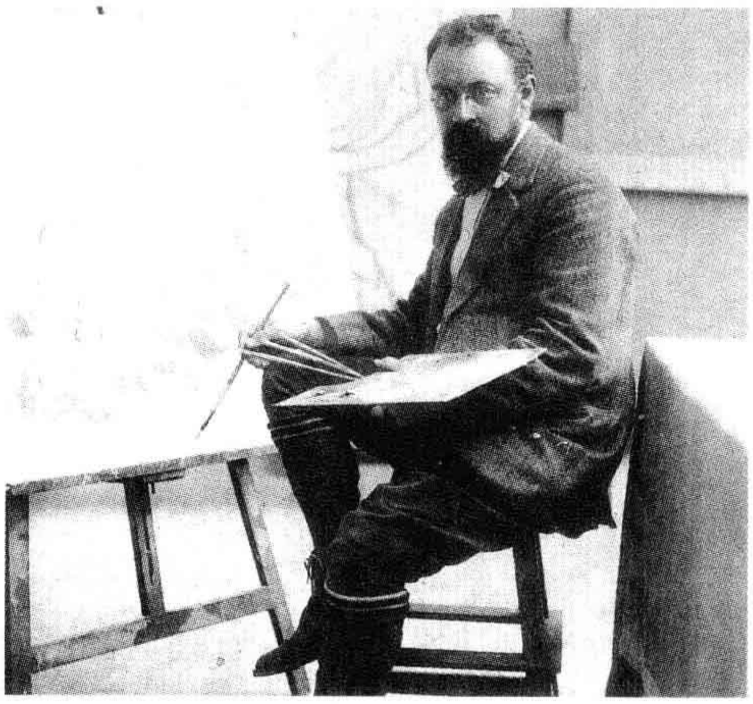
与德兰同为野兽派成员的亨利·马蒂斯在其第二年创作的一件重要作品《生命的喜悦》（*The Joy of Life*，**21.14**）中，把色彩的解放更向前推进了一步。粉红色的天、黄色的地、橙色的树叶、蓝色的树干——在马蒂斯的手中，色彩自成一体，变成了一个独立存在的空间。修拉传下来的互不关联的色点和凡·高狂乱的笔触不见了，取而代之的是充盈于全画的安乐之感，是高更常常在自己的塔希提画作中追寻的那种平静。

野兽派没能持续多久——只有三年左右。《生命的喜悦》在某些方面已经超越了它。尽管时间短暂，但野兽派对现代艺术的发展却是意义重大。艺术家再也不认为自己必须只复制自然界的"真实"色彩了。从描形状物的任务解脱出来后，色彩可以被用作一种独立的表现元素。

野兽派是欧洲的一股更大的名为表现主义的潮流的一部分，表现主义是当艺术家开始认为艺术的基本目标是表现他们自己对世界的强烈情感时兴起的。广义而言，**表现主义**

亨利·马蒂斯

1869—1954



马蒂斯在画室里，1909 年或 1912 年。照片由亨利·莫奈(？)拍摄。皮埃尔·马蒂斯画廊档案，皮尔庞特·摩根图书馆，纽约

在所有人当中，偏偏是马蒂斯惹得一个批评家给他安上了“野兽”的称号，这也太讽刺了，因为尽管这位艺术家的艺术一开始可能确实有点狂野，但他本人绝非野蛮之辈。谨慎、矜持、快乐、勤奋、献身家庭、简朴、刻苦——这些品质都可以用来形容马蒂斯。他的老朋友、老对手毕加索抢走了大部分风头，但坚定的马蒂斯所创造的艺术在创新性和持久性上毫不逊色。

马蒂斯的父亲想让他当律师，但 21 岁时的一次严重的阑尾炎改变了他的一生——也改变了整个现代艺术的进程。亨利的母亲给他买了一盒颜料作为消遣，这一次，马蒂斯有了强烈的反应。很久以后，他谈起这次经历时说：“就像是有一个声音在召唤我。从此以后，我不再是我的生活的主宰，而是它在引领我。”

马蒂斯进入了巴黎的美术学校，师从于画家古斯塔夫·莫罗(Gustave Moreau)。莫罗是一个出色的老师，据说，他曾对他年轻的学生说：“你生来就是要让画画变得简单的。”在尝试了各种风格之后，马蒂斯突然出现在了巴黎的艺术舞台上：他与几个更年轻的同行一起参加了 1905 年的秋季沙龙。他们的作品色彩是如此纯粹、强烈而又随心所欲，以至于有一个批评家将这些艺术家称为“野兽”。在这些早期岁月里，马蒂斯在普通民众当中的境遇也好不到哪里去。不过，他运气好，引起了一些以眼光好而著称的富有的美国收藏家的注意，其中包括斯坦(Stein)家族(格特鲁德[Gertrude]和她的兄弟们)和古怪的巴尔的摩科恩(Cone)姐妹。

说到他一生中遭遇两次世界大战的那段时期，马蒂斯显然置身于冲突之外。他的艺术没有涉及政治或社会热点。终其一生，他最喜欢的题材一直是人体（通常是优美的女性人体）和令人愉快的家居内景。家庭生活、子女、宠物之乐是高于一切的主题。1898 年，马蒂斯同阿梅莉·帕雷尔(Amélie Parayre)结婚，并跟她保持了多年的令人满意的关系。马蒂斯夫人秀丽、迷人、活泼，她愿意充当模特，全力支持丈夫的事业。他们的三个儿女全都选择了与艺术相关的生活道路，其中皮埃尔成了纽约的一个著名的艺术品商人。

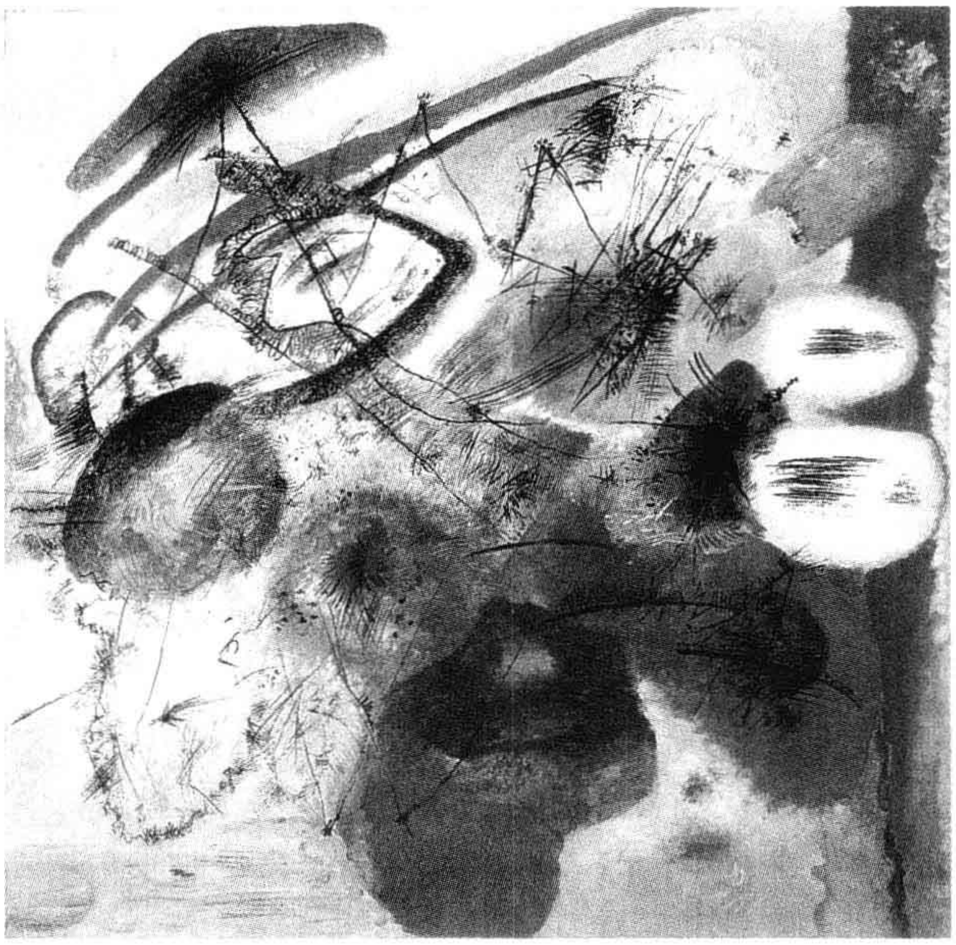
我们认为马蒂斯是个画家，但他的创作涉及多个领域——雕塑、书籍插图、建筑设计(他家附近的一座宝石形的小礼拜堂就是他设计的)、剪贴艺术。20 世纪 30 年代初，马蒂斯已开始用剪碎的纸作为构思油画的一个工具。10 年后，剪纸本身变成了目的。老得无法站在画架前的马蒂斯坐在轮椅中或床上，从事先涂好颜色的纸上剪下纸片，用它们拼出图案，有些作品有壁画那么大。

也许他在生命即将结束时才最接近他的目标：“我梦想的是一种和谐、纯净、宁静的艺术，不涉及令人不安或沮丧的题材。这种艺术对每个脑力劳动者——不管他是商人还是作家——来说，都可能像一种安抚人心的力量，一种精神安慰——有点像一张供人休息、缓解身体疲劳的优质扶手椅。”[①]

[①] Robert Goldwater and Marco Treves, eds., *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century* (New York: Pantheon, 1972), p. 413.



21.15 （左）恩斯特·路德维希·基希纳：《德累斯顿街景》。1907 年。布上油画，150.5×200.3 厘米。现代艺术博物馆，纽约



21.16 （右）瓦西里·康定斯基：《黑色线条第 189 号》。1913 年。布上油画，129.5×131.1 厘米。所罗门·R. 古根海姆博物馆，纽约

(expressionism)指的是任何一种艺术家的主观感情优先于客观观察的风格。如果以大写字母“E”来拼写，它就是特指 20 世纪初在表现主义观念影响最大的德国发展起来的一场艺术运动。与野兽派一样，表现主义艺术家也尊高更和凡·高为他们的前辈。他们也推崇当时生活在柏林的挪威艺术家爱德华·蒙克的作品（见 4.35）。

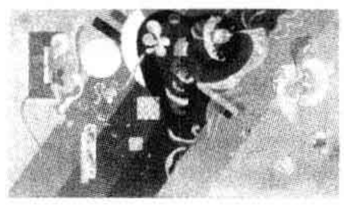
重要的表现主义团体“桥社”是 1905 年，即巴黎野兽派展览举办的那一年在德累斯顿创立的。艺术家们心目中的桥是一座用他们的艺术搭建起来、通往一个更好、更进步的未来的桥。我们在这里可以看到其创始人之一恩斯特·路德维希·基希纳（Ernst Ludwig Kirchner）的《德累斯顿街景》（*Street, Dresden*，**21.15**）。强烈的、随心所欲的颜色显示出表现主义与野兽派的关联，摇摇晃晃的轮廓暗示了蒙克的影响。右方，一群人正向我们走来。他们每个人似乎都带着某个目的而来——购物、上班，一切让城市街道变得熙熙攘攘的寻常理由。左方，一群人正朝相反的方向走去。中央是一个孩子小小的身影。她脱离人群，双脚分开稳稳地站着，以抵挡人流。也许她是艺术家的替身，因为艺术家本人也质疑这一切来来往往：它有什么意义？为什么每个人都孤独无伴？

另一个表现主义团体是 1911 年由俄国画家瓦西里·康定斯基组织的“青骑士”。当康定斯基还在莫斯科教法律时，一次印象主义画展深深地打动了他，他竟然放弃了自己的事业，移居德国学习艺术。康定斯基的早期绘画是色彩强烈、以俄国神

相关作品



4.35 爱德华·蒙克：《呐喊》。



2.19 瓦西里·康定斯基：《构图九号》。

秘主义为题材的野兽派风格作品。他从来不曾放弃自己关于精神性与艺术不可分割的信念，但他也越来越相信，艺术的精神和感染力量存在于它本身的语言——线条、图形与色彩之中。正是他迈出了彻底消除具象这关键的一步，这体现在《黑色线条》(*Black Lines*，**21.16**)等作品中。根据康定斯基本人的叙述，他被其画室中一幅他没有认出来的画的美吸引住了，就是在此时，他发现了非具象艺术的力量。原来是他自己的一件作品放颠倒了。当时，他意识到，题材对于艺术效果来说并非主要因素。关于色彩，康定斯基写道："一般来说，色彩影响的是灵魂。色彩是键盘，眼睛是音锤，灵魂则是有多根音弦的钢琴。艺术家就是那只弹琴的手，他有目的地按这个或那个键，引起灵魂的共鸣。"①

粉碎形体：立体主义

就在与欧洲多种表现主义倾向有牵连的艺术家们探索色彩的可能性的同时，巴黎的两个艺术家正在为了把精力集中在空间中的形体表现问题上而把色彩的作用削弱到最低限度。其中一人是年轻的西班牙画家巴勃罗·毕加索。1907年，26岁的毕加索已经画出了一幅被普遍视为20世纪艺术发展史上的关键性作品的画作：《阿维尼翁少女》(*Les Demoiselles d'Avignon*，**21.17**)。

《阿维尼翁少女》不是毕加索定下的标题，而是多年以后他的一个朋友为此画起的。它指的是毕加索的家乡巴塞罗那的一个声名狼藉的街区——阿维尼翁大街上的妓女。在此画的早期草图中，毕加索还画了一个从左侧进入画面购买妓女服务的水手，但随着创作的进展，水手被去掉了，妓女们转而向我们展示自己。

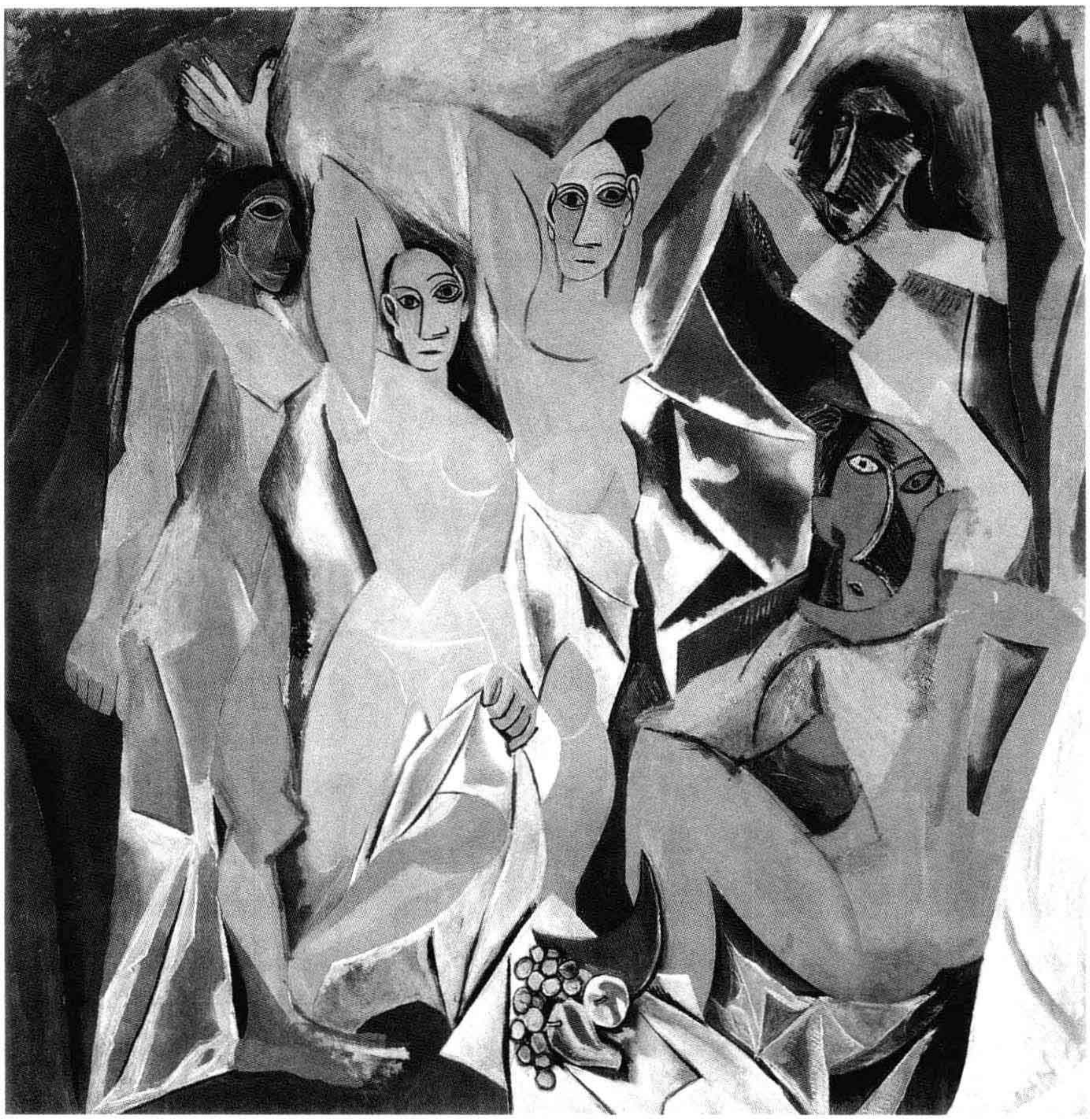
如果这些女人是妓女，那她们是多么奇特的妓女啊！她们一点也不迷人。毕加索将她们分割成多个平面——扁平、有棱有角的切片，虽然仍可隐约看出是三维形式，但已没有了传统意义上的立体感。艺术家用轮廓分明的几何形状来构造这些裸体人物，这几乎是对传统绘画中具有曲线美的裸体浴女形象的侮辱。图与底失去了作为独立实体的重要性；"背景"——即除这五人之外的所有部分——的处理手法与女人体的甚为相似。因此，整幅画看上去就像被压平了一样；我们体会不到德拉克洛瓦甚至莫奈作品那种"穿透"画面，看向它那一边的世界的感觉。

对于许多第一次看《阿维尼翁少女》的人来说，人物的面部显得很别扭。左边的三个人的脸部尽管抽象，但似乎还过得去，除了最左边那名女子：她的脸是侧面的，一只眼直视前方，很像埃及绘画中的形象。但右边的两张脸显然戴着面具，这是从"原始"艺术中借来的意象，当它们被安在欧洲女性的裸体之上时，就造成了一种不舒服的效果。

在《阿维尼翁少女》中，毕加索尝试了几种他今后几年将深入探索的想法。第一是非传统元素的加入。毕加索不久前见到了古伊比利亚(古罗马帝国之前的西班牙)雕塑和非洲艺术品。在与可以追溯到古希腊、罗马的西方艺术传统决裂的同时，毕加索向其他同样古老的传统寻求灵感。第二是图与底的融合，这反映的是这样一种设想：作品的所有部分都参与了表

---

① Hershel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 154–155.



21.17　巴勃罗·毕加索：《阿维尼翁少女》。1907 年。布上油画，240×233.7 厘米。现代艺术博物馆，纽约

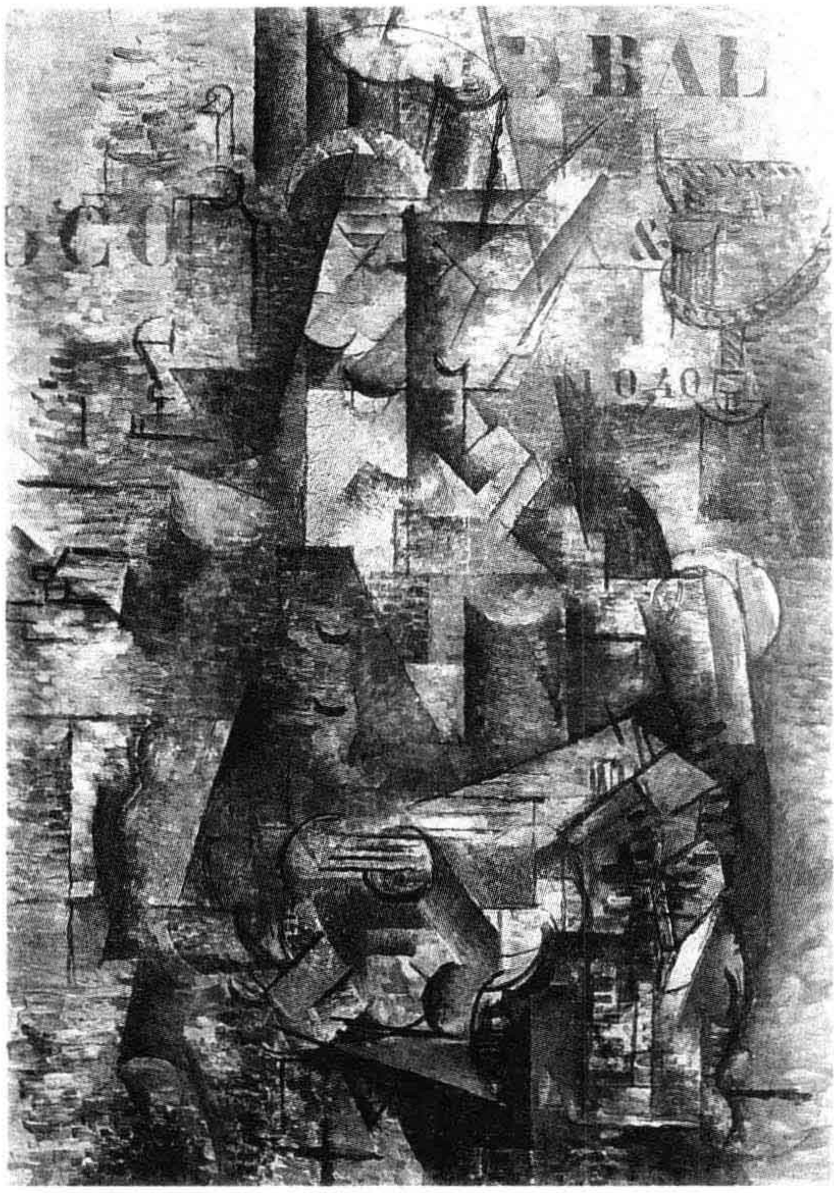
现过程。第三是将人物及其他元素分割成多个平面，这尤其体现在右上方那个人物的乳房及其正下方的面具上。最后这个因素被证明对毕加索即将开始的一段艺术经历——**立体主义（Cubism）**运动——意义特别重大。

毕加索在这次冒险中的搭档是艺术家乔治·布拉克。布拉克年龄比毕加索大，但艺龄比他小。毕竟，毕加索从十三四岁就开始从事艺术了（见 2.12）。他是历史上天份最高的艺术家之一，他的手可以创造出任何他所要求的风格。布拉克没那么早熟，但正因为如此，他更加严谨、坚定。他对同样从笨拙起步获得高超技艺的塞尚产生了强烈的个人认同感。毕加索渐渐也对塞尚产生了兴趣，他还一度放弃了自己的天资，与布拉克一起探索这种新型的研究方法。两位艺术家都越来越热衷于此。

毕加索和布拉克 1909 年开始合作，到了 1910 年，他们的实验是如此紧密地交织在一起，以至于二人的风格变得简直一模一样。甚至有一段时间，他们不再在作品上署名。“我们已经准备好为了创新而消除我们的个性，”布拉克后来回忆道。[1]这里举出的例子是布拉克的两幅画《居永岩城堡》（*The Castle at La Roche-Guyon*，**21.18**）和《葡萄牙人（移民）》（*Le Portu-*

[1] William Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* (New York: The Museum of Modern Art, 1989), p. 19.





21.18 （左）乔治·布拉克：《居永岩城堡》。1909 年。布上油画，73×60.3 厘米。利勒现代艺术博物馆，阿斯克新城

21.19 （右）乔治·布拉克：《葡萄牙人（移民）》。1911—1912 年。布上油画，116.8×81.3 厘米。巴塞尔美术馆

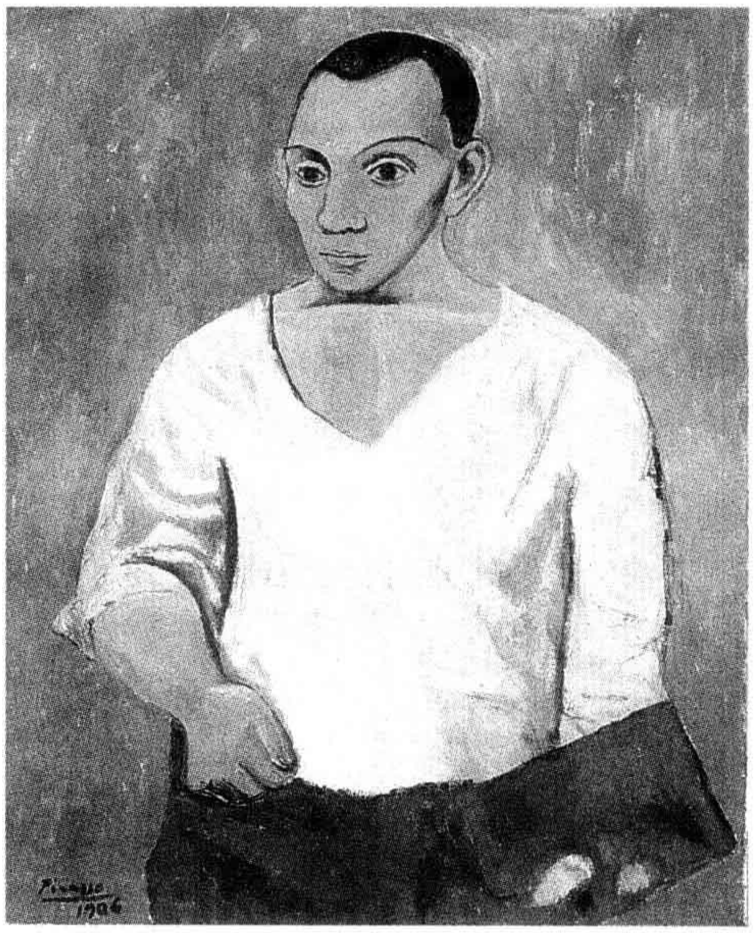
gais (The Emigrant)，**21.19**），它们显示了塞尚的方法是怎样带来新风格的。

《居永岩城堡》描绘了一个山坡小镇上的房屋，其中地势最高的房子是一座城堡。布拉克遵照塞尚的建议，把建筑简化成最简单的几何图形：立方体、圆柱体、圆锥体（正是一幅画有相似的山坡房屋的画作让一个前来做客的朋友评论道："看，多像立方体。"这种风格这才无意中获得了这个使人误解的名字）。我们可以认出塞尚的平行笔触和色块（见 21.10），它们似乎让画的表面裂成了多个小的面。从塞尚那里学来的还有构图中最重要的线条母题向四外回荡、影响其周遭一切的方式。在这里，城堡周围的泥土和四周的绿色植物都像房子一样有角、有面。布拉克将塞尚鲜艳的印象主义色彩控制在灰、赭、绿这有限的范围内，这使物象更容易互相渗透。部分物象看起来是立体的，但其他物象则逐渐变成了一片透明。

在《移民》这件彻底的立体主义作品中，这些发现都有了合乎逻辑的结论。一个坐着弹吉他的人被分割成多个基于简单几何形的面：三角形、圆形、直线。这些图形太基本了，所以它们很容易到处重复，从而把构图统一起来。色彩被简化成因加入赭色而带上暖意的灰色，这让呈碎片状的前景和背景完全贯通起来。作品中的主线条排成了一个标准的文艺复兴式金字塔构图，就像达·芬奇在《蒙娜丽莎》（见 2.4）中所用的一样。画面提示能帮助观众确定自己的方位：吉他的琴洞和琴弦、弹奏者的胡须、右方的绳索——它表明这个场景发生在一个码头上。钢印字母的加入是"现实世界"的入侵，它是布拉克的新发明。随着立体主义的发展，两

巴勃罗·毕加索

1881—1973



巴勃罗·毕加索:《手拿调色板的自画像》。1906 年。布上油画,92.1×73 厘米。费城艺术馆

毕加索的一生无法用一页纸的传记来概括。很少有艺术家能活他那么久;没有哪个艺术家用如此多样的风格和媒材创作了如此之多的作品;只有极少数艺术家有他那么丰富多彩的个人经历。

巴勃罗·鲁伊斯-毕加索(Pablo Ruiz y Picasso)出生在西班牙城市马拉加。他先后上了巴塞罗那和马德里的艺术学校,但无法忍受它们僵化的学院式教学法,所以很快就放弃了正规的学习。去过两次巴黎——他在那里看到了凡·高、高更和劳特累克的作品——之后，他于 1904 年永久性地定居在了这个城市,而且再也没有在法国之外的地方住过。

虽然毕加索一生中使用过许多不同的风格,但他的艺术大部分可以清楚地划分成几个 "时期":"蓝色"时期,此时的画以刻画贫困和情绪消沉者的形象为主;"粉色"时期,此时的画中出现了小丑和杂技演员的形象;立体主义时期,这是他与画家乔治·布拉克一同工作的时期;"新古典"时期,此时他画中的人物开始呈现出古希腊雕像的特点。

成功很早就垂青了毕加索。除了会暂时缺钱(通常是由于某些风流韵事),他生活富裕、安逸,拥有一大群朋友。他的作品总是很抢手,无论是绘画、雕塑、版画(他创作了几千幅)、舞台设计、壁画还是陶器（他 1947 年开始涉足陶艺，一年里就为大约 2000 件陶器作了装饰)。

要讲述毕加索的生活,就不能不提到参与其中的女人们,因为在他的艺术中,她们是一个永恒的存在。毕加索只结过两次婚,但他与另外几个女人保持着长期的、有时是并行的暧昧关系。他的恋人们包括费尔南德·奥利维耶（Fernande Olivier);埃娃·古埃尔（Eva Gouel);奥尔加·科克洛娃(Olga Koklova),他的第一任妻子和他儿子保罗(Paulo)的母亲;玛丽-泰蕾兹·瓦尔特(Marie-Thérèse Walter),他女儿马伊亚（Maïa）的母亲；多拉·马尔(Dora Maar);弗朗索瓦丝·吉洛(Françoise Gilot),她为他生下了克劳德(Claude)和帕洛玛(Paloma),后来就她与艺术家的多年恋情写了一本造谣中伤的回忆录;最后是他 1961 年以八十高龄迎娶的雅克利娜·罗克(Jacqueline Roque)。

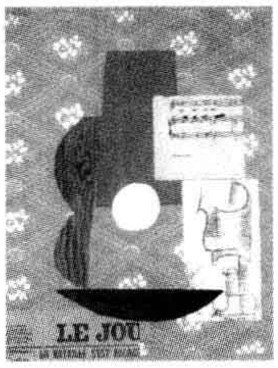
尽管享有国际声誉,但毕加索几乎没有接受过什么采访。在很少的几次采访中，有一次发生在 1935 年,其间,他谈到了以下关于艺术本质的感悟:"每个人都想了解艺术。为什么不去设法听懂鸟的鸣叫呢? 人为什么喜欢夜晚、花朵、身边的一切,但并不试图理解它们? 但如果是一幅画,人们就必须要弄个明白。要是他们首先能认识到,艺术家创作是出于必需,他本人只是这个世界微不足道的一小部分,不应认为他比世界上其他许多让我们快乐但我们无法理解的东西更加重要就好了。试图解释绘画的人通常都是白费力气。"[①]

[①] Robert Goldwater and Marco Treves, eds., *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century* (New York: Pantheon, 1972), p. 417.

相关作品



2.13 巴勃罗·毕加索:《坐着手持扇子的女人》。



7.17 巴勃罗·毕加索:《吉他与酒杯》。

位艺术家开始尝试把其他元素,如报纸、壁纸和布料添加到画面之中。"现实"与"非现实"(颜料在画布上营造出来的虚假世界)的融合所蕴含的心理张力将在20世纪较晚期的艺术中有重要的应用。毕加索和布拉克也意识到,物体的几何韵律可以从多个角度来组合。比方说,如果您分别从正面、侧面、顶部和底部来观察一个壶,您将会看到壶的多种面貌,但您对这个壶的准确了解是所有这些面貌的总和。这种视点总和可以通过立体主义画出来。立体主义就这样贯彻了隐含在塞尚大多数作品中的另一个发现:目光在不断地移动,运动是我们理解世界的方式。

立体主义最大的优点在于,与线性透视法一样,任何人都能模仿它。立体主义为重新思考文艺复兴以来的形体和空间再现问题提供了最具独创性、最有力的方法。在接下来的十多年里,欧洲的许多年轻艺术家为了摆脱过去,都经历了一个立体主义阶段。

狂想与未来主义

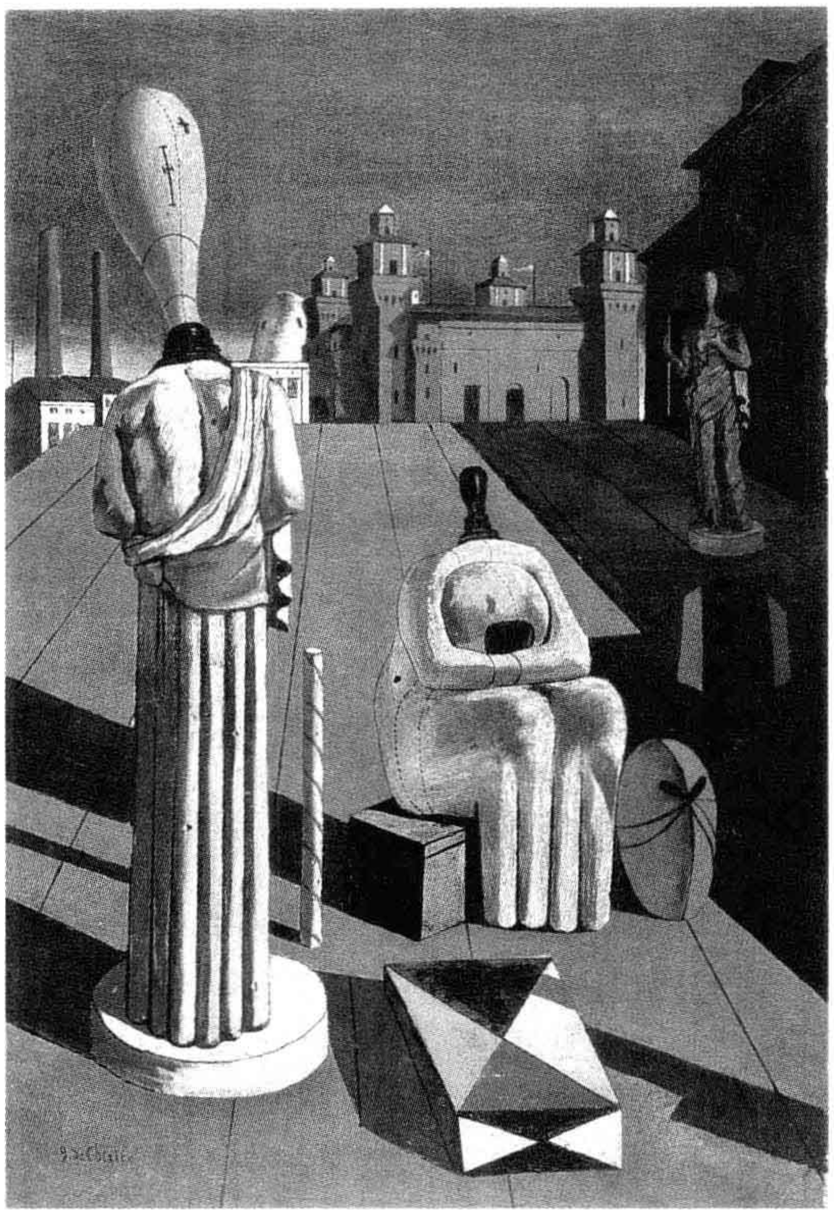
立体主义把所有的精力都投入了形式问题。布拉克和毕加索在提出他们的发现的同时,所描绘的题材却是既传统又不起眼——桌面上的静物、坐着弹奏乐器的人、有房子的风景。这些题材中的任何一种17世纪时就已出现在绘画中了。但另一些革新者认为,艺术只有通过探索新题材才会前进。这些艺术家当中见解最独到、影响最大的一个是意大利画家乔治·德·基里科(Giorgio de Chirico)。"最重要的是,我们应该让艺术摆脱迄今为止它所包含的一切可识别的素材,一切常见题材、传统思想和流行符号都必须立即消除,"他写道,"要成为真正的不朽之作,艺术作品就必须避免一切人类限制:逻辑和常识只会捣乱。但一旦这些障碍被冲破,它就将进入童年的梦幻世界。"[①]

站在《不安的缪斯》(*The Disquieting Muses*, **21.20**)面前,我们所能想到的就是梦境。炎热的午后阳光在一个开阔的广场上投下长长的阴影。这里既没有树,也没有人。看不到一丁点自然景致。在背景里,一座文艺复兴早期堡垒顶部的旗帜在风中猎猎飘扬。堡垒旁边是工厂。在阴影中,一尊古典装束的雕像正盯着(尽管她的脸上没有五官)前景中的两个怪物——不安的缪斯本人:一根麻麻点点的古典式立柱、一尊用帽子展示架当脑袋的雕像、一个坐在一旁的服装用人像模型。此画由意大利本身的过去和现在的一些片断组成:古罗马、文艺复兴、工业革命。它似乎在问:我们怎样才能从历史留给我们的遗产中挖掘出意义?我们现在在做什么?

与德·基里科静止不动的梦幻世界不同,一群自称为未来主义者的意大利艺术家认定,运动本身——尤其是不可思议的新机器的运动——是刚刚到来的20世纪的骄傲。从飞机上

---

① Chipp, pp. 401-402.





21.20 （左）乔治·德·基里科：《不安的缪斯》。1916 年。布上油画，97.2×66 厘米。私人收藏

21.21 （右）翁贝托·博乔尼：《在空间中延续的单一形式》。1913 年。青铜，高 111.4 厘米。现代艺术博物馆，纽约

看到的景色、驾驶汽车在乡间疾驰的感觉——这些新感觉怎能不用艺术来反映？在第四章，我们看过贾科莫·巴拉的一幅未来主义画作（见 4.53）。在这里，我们看到的是这场运动中最杰出的雕塑家翁贝托·博乔尼（Umberto Boccioni）的一件作品。《在空间中延续的单一形式》（*Unique Forms of Continuity in Space*，**21.21**）表现了未来主义者根据当代科学所想象的阔步前进的人体的样子：一个与周遭的一切相互影响的能量场。“雕塑，”博乔尼写道，“必须使物体在空间中的延展过程变成可触摸、成体系、可塑的形象，从而赋予它生命，因为不再有人认为，一物的终点就是另一物的起点，包围我们身体的空间无法穿透它、把它分割成一系列错综复杂的指向性线条。”[1]

第一次世界大战及战后：达达和超现实主义

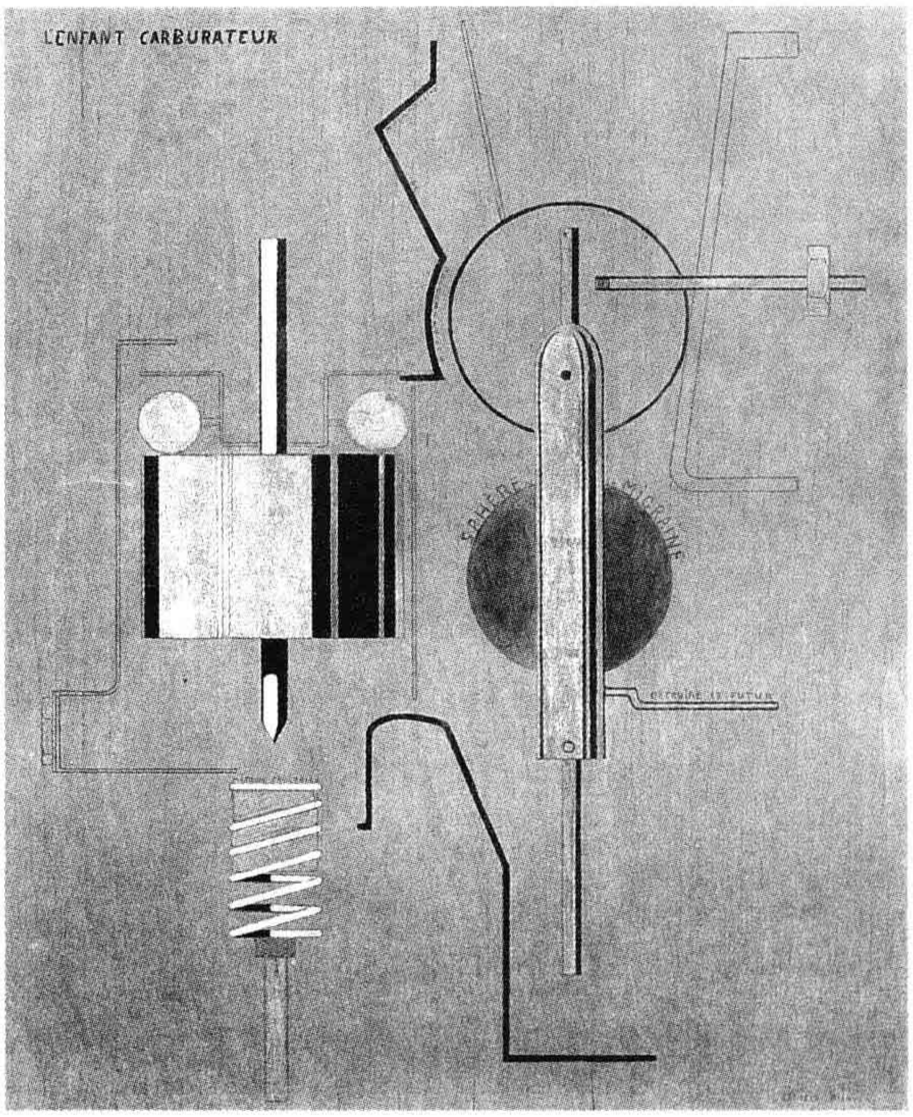
1914 年，巴尔干半岛上爆发了战争。很快，根据协约和同盟条约，欧洲的每个大国都被卷入了战争。士兵们带着满脑子对战争的大无畏想象一头冲进了人类想象得到的最恐怖的死

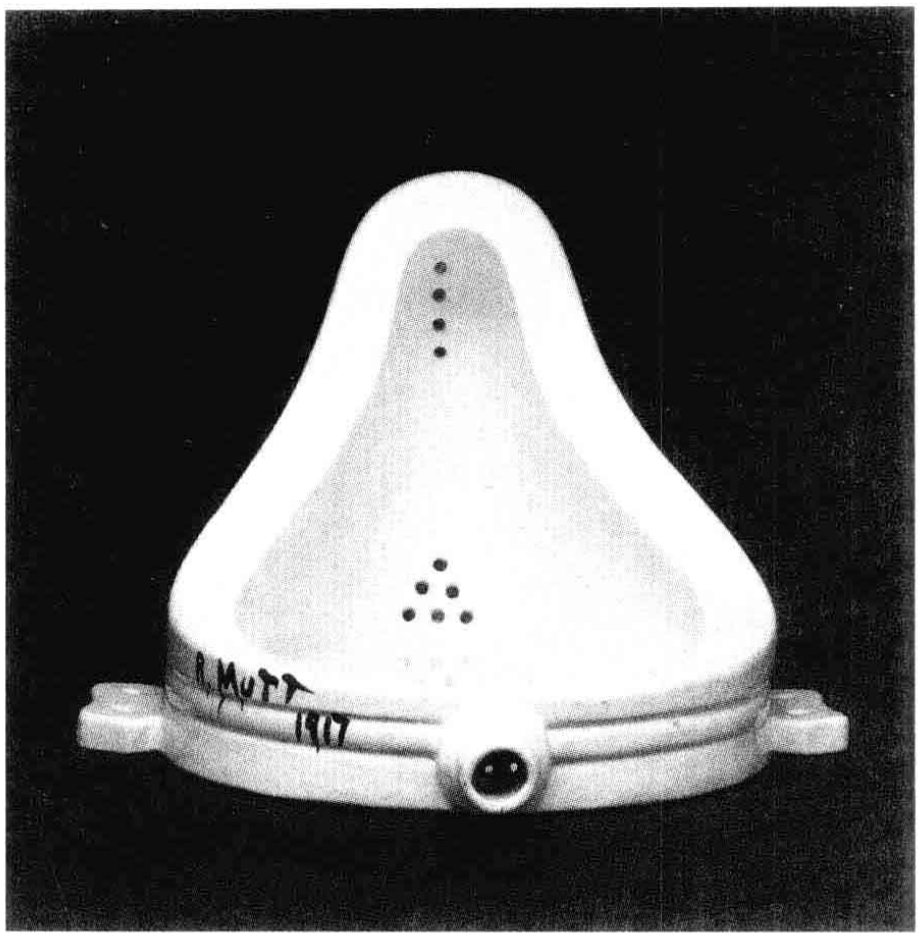
相关作品



4.53 贾科莫·巴拉：《链子上一条狗的动态》。

[1] Chipp，p. 300.





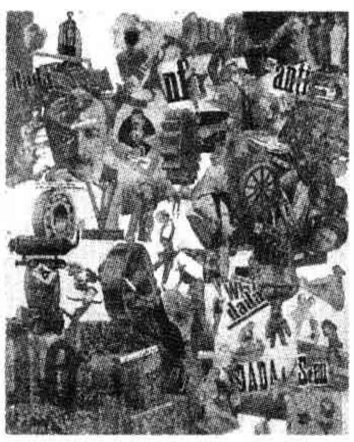
21.22 （左）弗朗西斯·皮卡比亚:《婴儿汽化器》。1919年。涂漆胶合板上油彩、磁漆、金属涂料、金叶、铅笔和蜡笔，126.4×101.3 厘米。所罗门·R. 古根海姆博物馆，纽约

21.23 （右）马塞尔·杜尚:《泉》。1917/1964 施瓦兹限量版，米兰。复合陶瓷，高 33.6 厘米。印第安纳大学美术馆，布卢明顿

亡地带。阵地战、毒气、空中轰炸、机枪、坦克、潜艇——曾在 19 世纪受到信任的科学和技术暴露出了它们黑暗的一面。进步的理想被证明是毫无价值的，一千万人在历史上最血腥的一场战争中丢了性命。

1916 年，一群在中立国瑞士的苏黎世熬到战争结束的艺术家联合起来，发起了一个名为"达达"的抗议性艺术运动。达达反对什么？一切。达达就是反对派。反对艺术，反对中产阶级社会，反对政客，反对礼貌，反对正常，反对一切引起战争的事物。从这种意义上说，达达就是一个大大的"不"字。但达达还是一个大大的"是"字。肯定创造力，肯定生命，肯定无聊，肯定自发性。达达具有挑衅性，而且荒诞不经。最重要的是，它拒绝讲道理或受约束。

相关作品



9.13 汉娜·赫希:《用菜刀"达达"切开德国最后一个魏玛啤酒肚文化时代》。

达达与其说是一个统一的运动，还不如说是一种态度，其中包含了多种类型的艺术和艺术家。在德国，达达在汉娜·赫希（见 9.13）及其他人的作品中发展出了一种尖锐的政治锋芒。在法国，它荒诞和哲学性的一面凸显出来。参加了达达运动的法国艺术家皮卡比亚（Picabia）以寻找人与机器之间的相似之处为乐，他创作的画看上去就像图解。《婴儿汽化器》（*L'Enfant Carburateur (The Child Carburetor)*, **21.22**）似乎可以为组装婴儿提供一个完全合理的方案，如果您心目中的婴儿是一台内燃机的一个零件的话。汽化器是用来制造一种易爆炸的燃料与空气

混合物的，也许皮卡比亚认为婴儿跟这没什么区别。标注指出了“偏头痛区”和“摧毁未来”等关键部分。所用材料中有金叶，它给了作品一种奇怪的贵重甚至神圣感。

对 20 世纪美国艺术影响最大的达达主义者是马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp），他的“现成品”以一种被后来的一代又一代艺术家一再采用的方式探究了艺术与生活之间的界线。现成品是一种不是由艺术家制作而是由他命名的艺术作品。毋庸置疑，杜尚最出名的现成品是 1917 年的《泉》（*Fountain*），图中是 1964 年的一件有署名的复制品（**21.23**）。《泉》是一个倒着放的普通瓷质男用小便器。杜尚把它送到纽约的一个艺术展上去展出，他用了一个假名“R. 穆特”（R. Mutt），并用黑色颜料把它写在小便器边上作为签名。我们在这里看到的只是复制品，这是因为，杜尚从未想过让他的现成品成为永久性的作品。他的计划是找到一样物品——他坚称要没有丝毫美学趣味的物品——并把它当作艺术品来展示。展览结束后，此物将回归生活。

《泉》纯粹是一种挑衅。展览的组织方曾声明，所有报名的作品都会被接受参展，杜尚想看看他们的话是否算数。但正如杜尚明知的那样，《泉》也引发了有趣的哲学问题：艺术是否必须由艺术家来制作？艺术是一种观照方式吗？如果我们把一生都用在改进这种对各种各样名作的观照方式上，那么我们能把它用在任何一种东西上吗？如果可以，艺术品与其他任意一种物品又有什么区别？一件物品能不能一方面是艺术，另一方面又不是？《泉》在今天仍能算是艺术吗，或者说，它是否在杜尚说它是艺术时才是艺术？杜尚认为，艺术与生活常常可以互换位置，他提出了一个有用的建议：我们可以把一件伦勃朗的作品当作一块铁板来使用。

20 世纪 20 年代在巴黎形成的超现实主义是一个从达达衍生出来的运动。与达达一样，超现实主义不是一种风格，而是一种生活方式。超现实主义者对当时在维也纳提出其革命性思想的西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）的理论深感兴趣，他们尤其重视梦的原理、无意识之谜以及怪诞、非理性、不和谐和超自然因素的吸引力。超现实主义一个根本性的惯用手法——至少从理论上说——是自动主义，即直接从潜意识产生的书写或作画行为，不受理性或心理抑制作用的约束。自动主义与梦的意象结合起来，就产生了安德烈·马松（André Masson）的《鸟血》（*The Blood of the Birds*，**21.24**）这样的绘画作品。马松把散步时收集来的羽毛黏在沙面上，然后以一连串“自动”的手



21.24　安德烈·马松：《鸟血》。1925/1926 年。布上蛋彩、沙和羽毛，74.9×74.9 厘米。国立现代艺术博物馆，乔治·蓬皮杜中心，巴黎

相关作品



5.9 弗丽达·卡洛：《两个弗丽达》。



5.19 勒内·马格里特：《壮丽的错觉二号》。

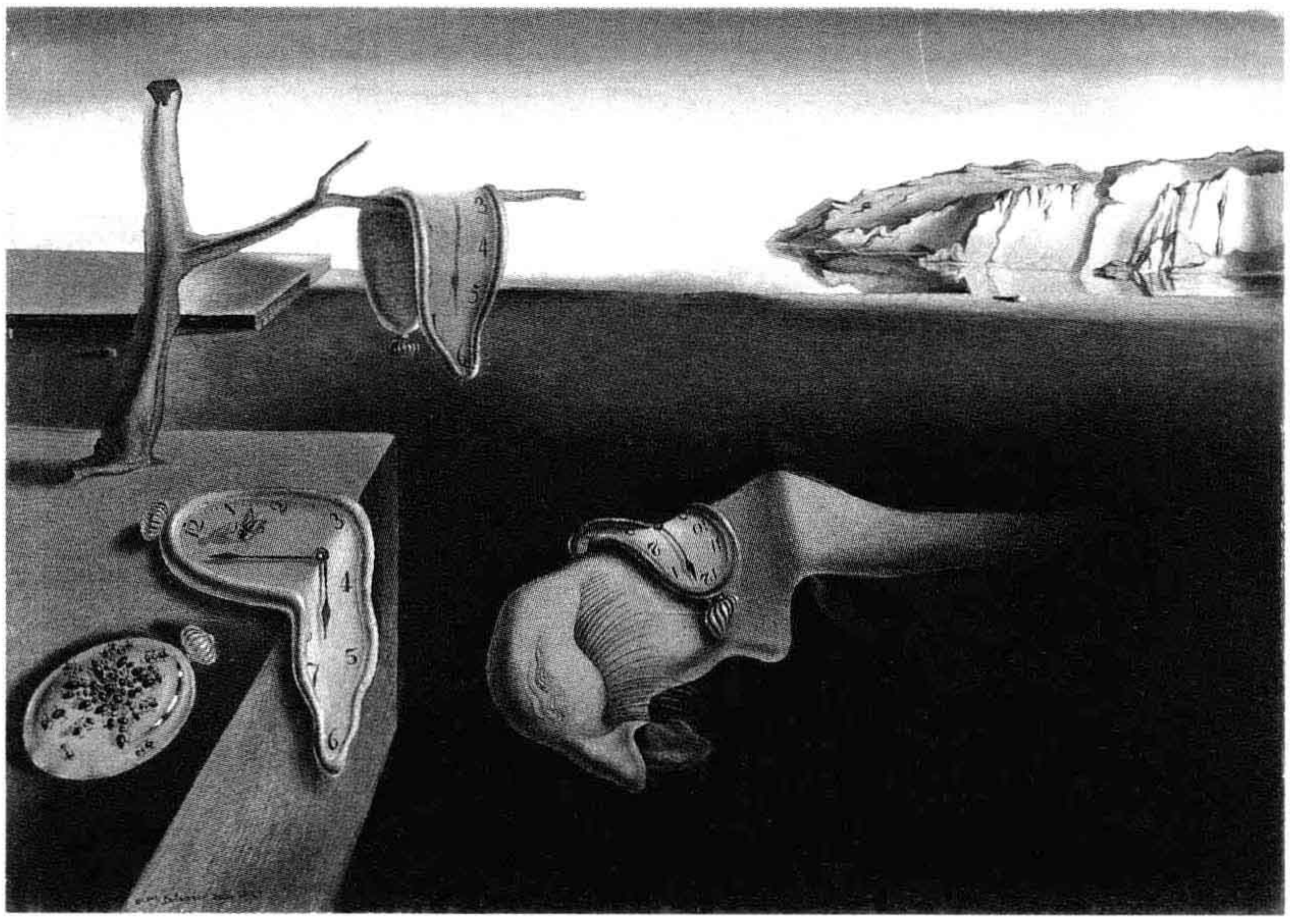
势，把颜料滴洒在整个沙面上。美国艺术家杰克逊·波洛克后来将利用这些方法来创作他著名的“滴洒”画（见22.1），这些画的源头也是超现实主义对无意识在创作上的优势的信任。

超现实主义对艺术的一个特殊贡献是诗意物品——不是传统意义上的雕塑，而是“物”。超现实主义物品常与不相称的元素并置，以激起陌生或迷惑的战栗之感。最著名而且令人不安的超现实主义物品之一是梅雷茨·奥本海姆（Meret Oppenheim）的《物品（毛餐）》（*Object (Luncheon in Fur)*, **21.25**）。也许奥本海姆亲眼见过两个穿着她们最好的皮大衣一起喝茶的女士并把她们化为了一件梦幻般的物品？也许他实际上是希望我们想象自己在用午餐时把这个毛茸茸的杯子举到唇边的情景。弗洛伊德的理论极其强调无意识的性欲的重要地位，而超现实主义作品也常常带有色情寓意。

在所有的超现实主义作品中，名气最大的恐怕是萨尔瓦多·达利的《记忆的永恒》（*The Persistence of Memory*, **21.26**）了，这幅小画被许多人简称为“熔化的钟”。达利的艺术，特别是这一件作品，存在着有趣的悖论：他对物象的处理是精确而严谨的——我们可以称之为超级写实的——但这些物象不可能是真实的。《记忆的永恒》描绘了一片荒凉的、草木不生的破败景象，里面只有一个胎儿般的怪物（有人认为这是艺术家本人的象征）和几面软塌塌的钟——时间不仅停顿了，而且熔化了。在这件作品中，达利的幻想，即他的梦，就是彻底战胜时间。

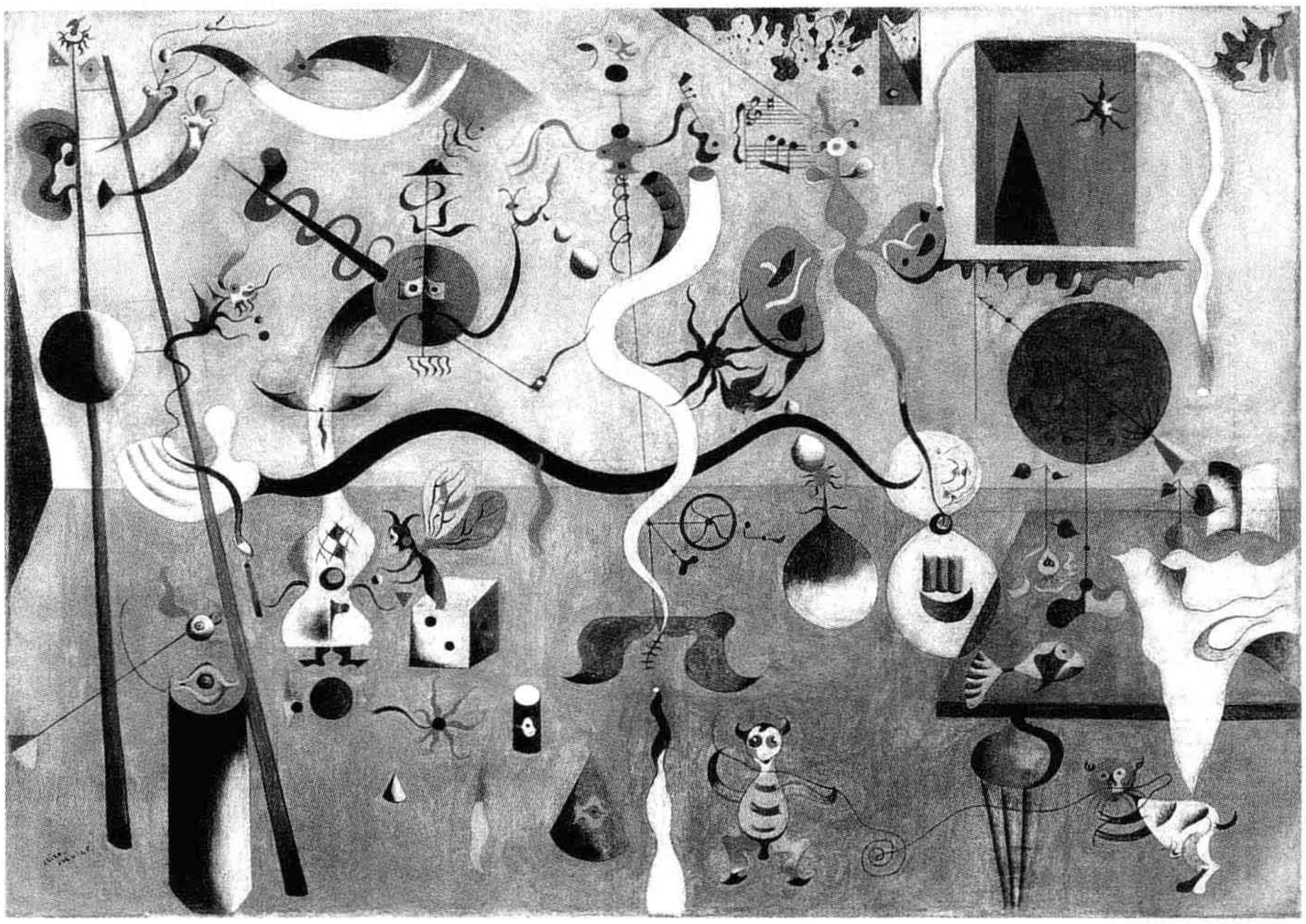
霍安·米罗（Joan Miró）的《小丑的狂欢》（*Carnival of the Harlequin*, **21.27**）展现了一个超现实





21.25 （右）梅雷茨·奥本海姆：《物品（毛餐）》。1936年。用毛皮包裹的杯、碟、勺；总高7.3厘米。现代艺术博物馆，纽约

21.26 （下）萨尔瓦多·达利：《记忆的永恒》。1931年。布上油画，24.1×33厘米。现代艺术博物馆，纽约



21.27 霍安·米罗：《小丑的狂欢》。1924—1925 年。布上油画，66×93 厘米。奥尔布赖特-诺克斯美术馆，布法罗，纽约

主义者眼中的委拉斯开兹《宫娥》（见 17.11）——最著名的西班牙绘画作品之一。米罗的狂想世界里尽是奇形怪状的小动物——家畜、鱼、昆虫，可能还有一两条蛇——以及难以形容的抽象图形，它们都参加了艺术家的狂野聚会。米罗作品中的意象大部分暗示着一种快乐的性行为，仿佛整个宇宙空间都被无忧无虑的性爱游戏和生殖活动占据着。与达利的《记忆的永恒》的绝对静止不同，米罗的《小丑的狂欢》中，一切都在动。顶部甚至还有几个为舞蹈伴奏的音符。米罗所演绎的超现实主义之梦是活泼愉快的。

两次大战之间：建设新社会

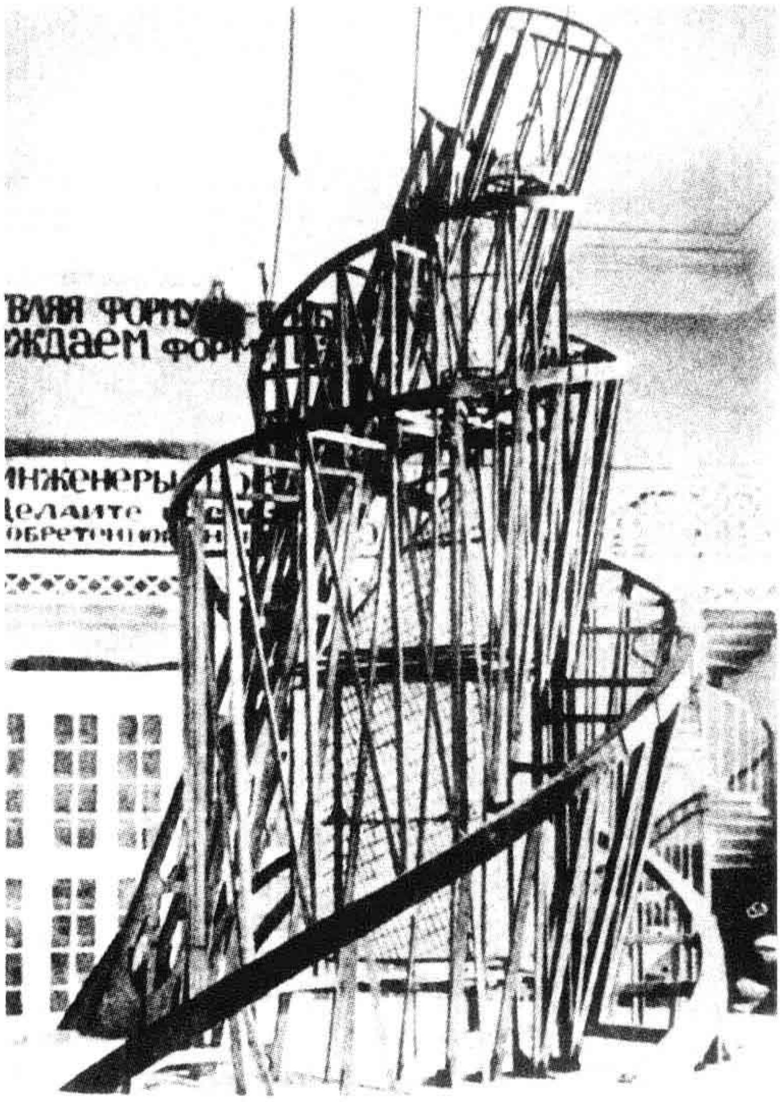
超现实主义为遭受了第一次世界大战创伤的生活提供了一种个性化的解决方案。但在许多艺术家看来，社会甚至人性本身都必须进行改造，以免这类恐怖事件重演。在创造更美好的社会的过程中，艺术可以扮演重要的角色，这种 19 世纪的看法在第一次世界大战之后以一种集体的方式重新找到了用武之地。世界的改变靠的不是个体艺术家的个人顿悟，而是艺术家、设计师和建筑师的集体努力。他们团结起来，就能创造一个全新的生存环境，一个完全现代的、消除了与过去的一切联系的、与机器时代的新精神相适应的生存环境。

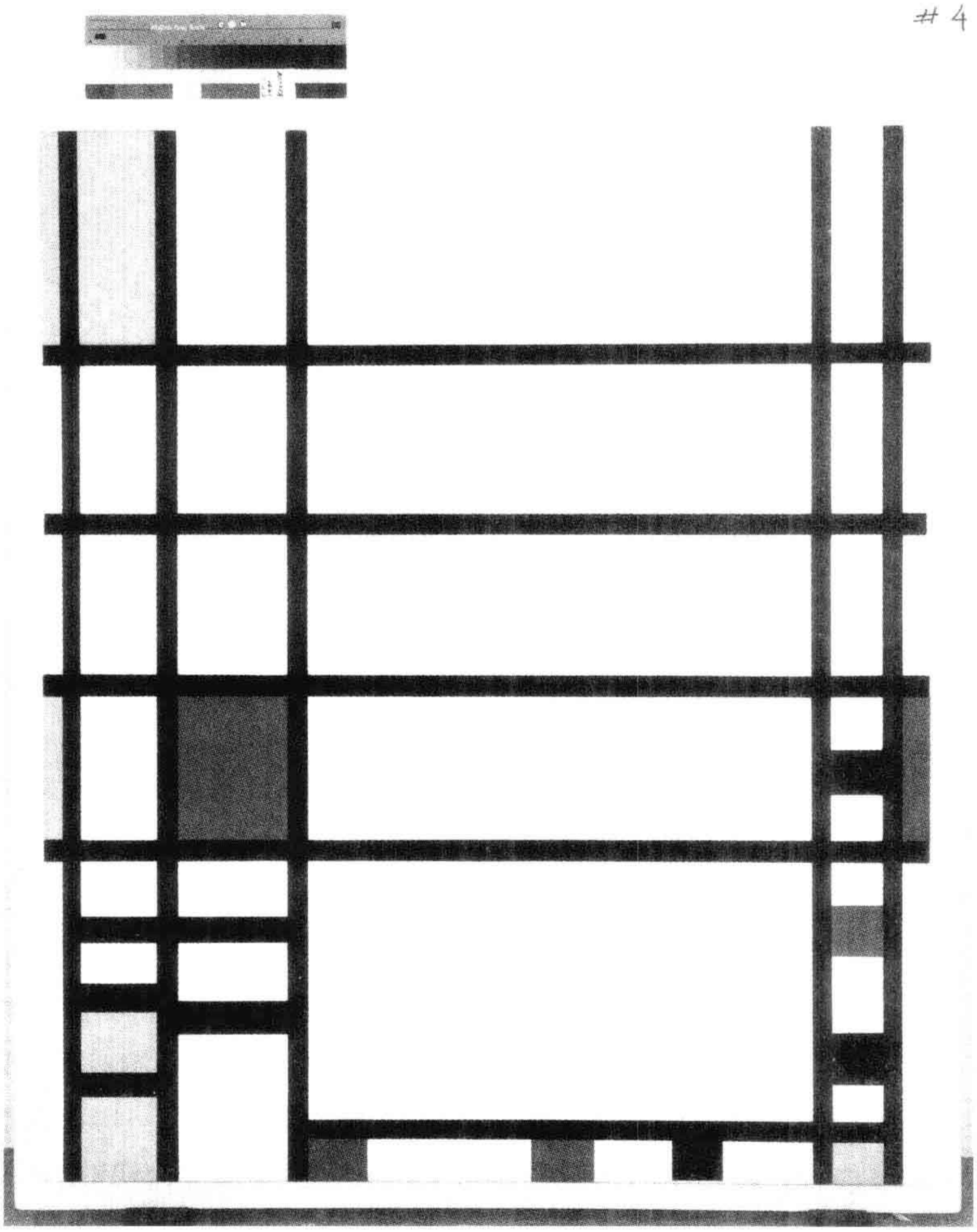
在俄国和墨西哥，由于成功的革命推翻了旧政府，进行更加彻底的变革的机会到来了。在这些国家，信仰政治和经济上人人平等的崇高理想而且关心劳动者的新社会正在形成。在第七章，我们看过了墨西哥革命政府向迭戈·里韦拉订制的一幅

相关作品



7.4 迭戈·里韦拉：《米斯特克文明》。





21.28 (左)弗拉基米尔·塔特林:第三国际纪念碑模型。1919—1920 年。木头、铁和玻璃。已毁

21.29 (右)皮特·蒙德里安:《特拉法尔加广场》。1939—1943 年。布上油画,145.4×120 厘米。现代艺术博物馆,纽约。2007 年蒙德里安/霍尔茨曼信托公司将代理权交给“HCR 国际”,沃伦顿,弗吉尼亚,美国

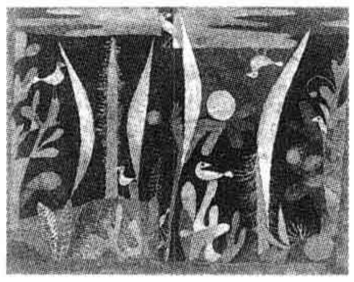
壁画(见 7.4)。在墨西哥爆发革命之前,里韦拉住在巴黎,用新式的立体主义风格作画。回到墨西哥后,他逐渐发展出了一种更为明白易懂的壁画风格,而且一直将其坚持到他创作生涯的尽头。他最大的愿望就是与每一个人交流,不漏掉任何一个人。欧洲先锋派的主张似乎已经离他远去。

苏俄政府后来也将要求它的艺术家们背离现代潮流,但在 1917 年俄国革命之后的头几年,许多艺术家还相信,只有最革命的艺术才能带来新世界。一个重要的运动是弗拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatlin)于 1913 年发起的构成主义。塔特林认为,先进的艺术思想应该被付诸实际用途,艺术家应该把才华用在建筑、平面设计、戏剧演出、纺织品、纪念碑、节庆及其他一切视觉形式上。塔特林自己设计的第三国际纪念碑(**21.28**)就展示了他心目中艺术家的可为之事。被设计成俄国国会楼的纪念碑从未开工建造过,但它如果建成了,将会是怎样的一件建筑作品啊!一个开放式的钢架从外面支撑起整个建筑,它的螺旋结构融合了埃菲尔铁塔(见 13.22)的工业外表与未来主义的运动感。钢架里面悬挂着四个纯几何形的房间:一个立方体、一个棱锥体、一个圆锥体、一个球体。各个政府部门都可以在这些房间里开

会，房间则以一年一圈（底部最大的立方体）到一个小时一圈（顶部的小球体）不等的速度旋转着。

1922 年构成主义被苏维埃政权下令禁止后，它的许多艺术家离开了苏联，把它的理念传播到其他地方。荷兰的风格派就是受到构成主义观念影响的欧洲艺术运动之一。最知名的风格派艺术家是皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）。蒙德里安最早是一个花卉和风景画家，他逐渐把自己的艺术凝练成他所认为的最具一般性的人类秩序符号：竖线和横线，以及红、黄、蓝三原色（**21.29**）。对蒙德里安来说，这些形式元素流露出一种智性之美，而这正是人类最伟大的成就。不讲理性和规则的大自然助长了人类原始的动物性本能，从而导致了像战争这样的灾难。在蒙德里安所想象的世界里，人置身于理性美之中，并因此而变得身心平衡。

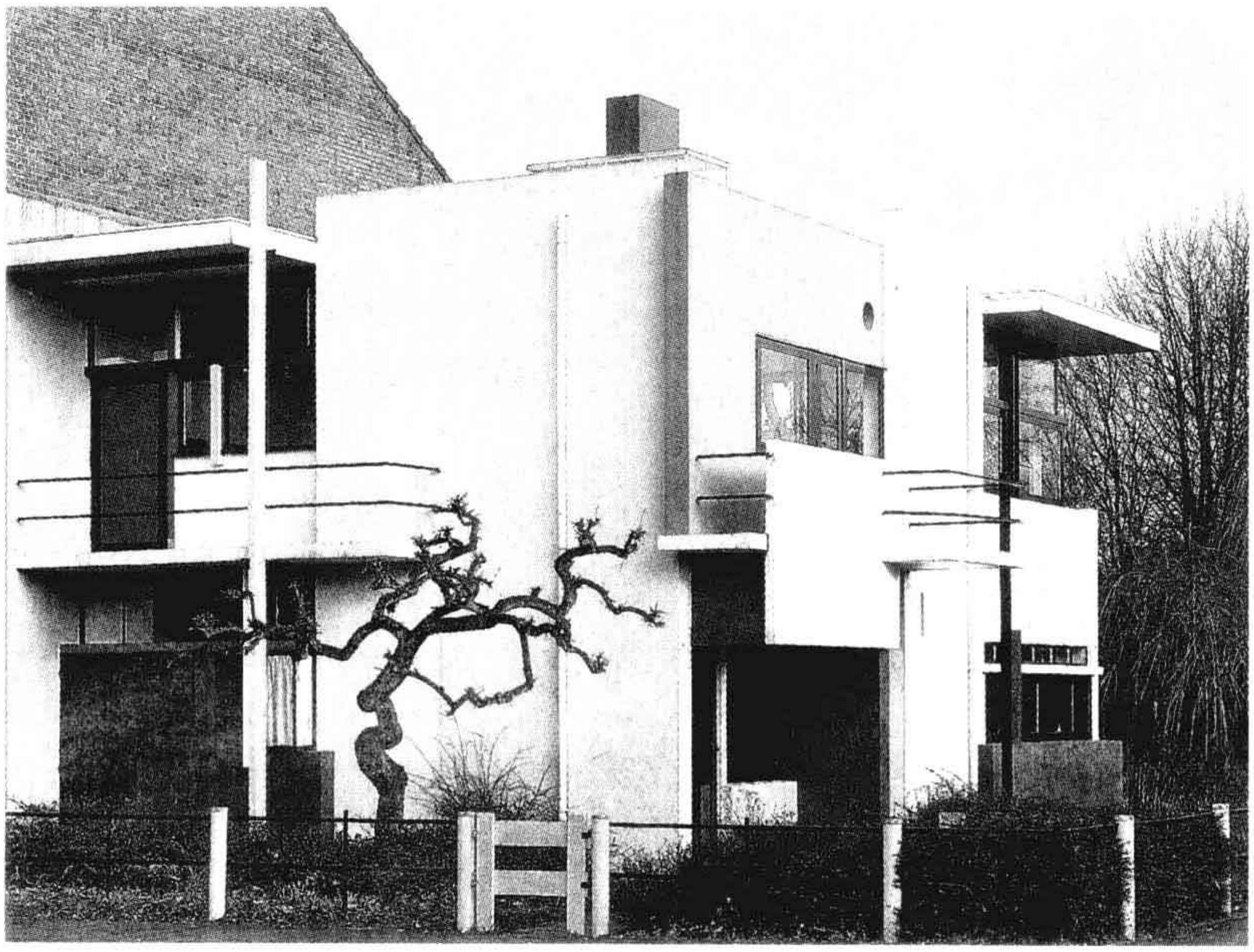
相关作品

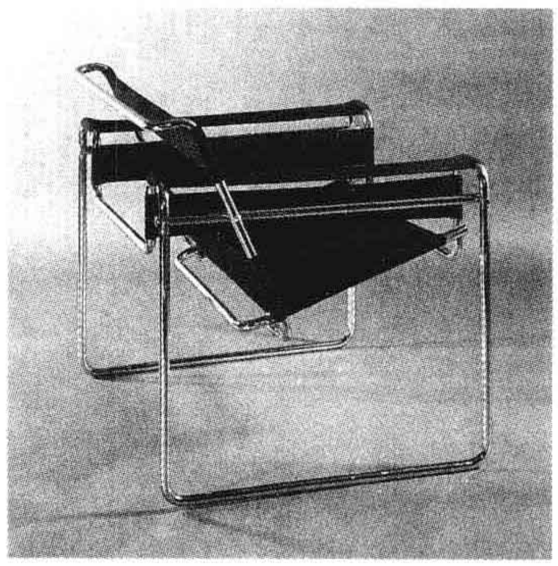


5.29 保罗·克利：《有黄鸟的风景》。

蒙德里安认为他的油画是可以让我们稳定心性、恢复平静的地方。他还相信，在人们能住在像赫里特·里特韦尔（Gerrit Rietveld）的施罗德宅邸（**21.30**）这样的环境中的未来，这些画都不是必需的了——任何艺术都将不再成为必要。里特韦尔是最杰出的风格派建筑师，施罗德宅邸很像一幅被转换到三维空间中的蒙德里安画作。施罗德宅邸就像一尊可以居住的雕塑——一件由交叉的垂直面和水平面在空间中搭建起来的构成主义作品，它里里外外都用不同的原色作了标记。与蒙德里安的画一样，对称性元素是按一种巧妙的非对称平衡关系来布置的。房内没有悬挂任何艺术品。相反，一个房间的地板被涂成了红色，另一个房间的墙壁被涂成了蓝色，诸如此类。活动隔墙使内部空间可以进行重新组合，空间与空间之间相互贯通，没有清晰的分界。

空间中的交叉平面构成法也是马塞尔·布鲁伊尔（Marcel Breuer）1928 年设计的那把大名鼎鼎的扶手椅（**21.31**）所依据的基本原理。布鲁伊尔是建筑师瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter





21.30　（左）赫里特·里特韦尔：施罗德宅邸，乌得勒支，荷兰。1923—1924 年

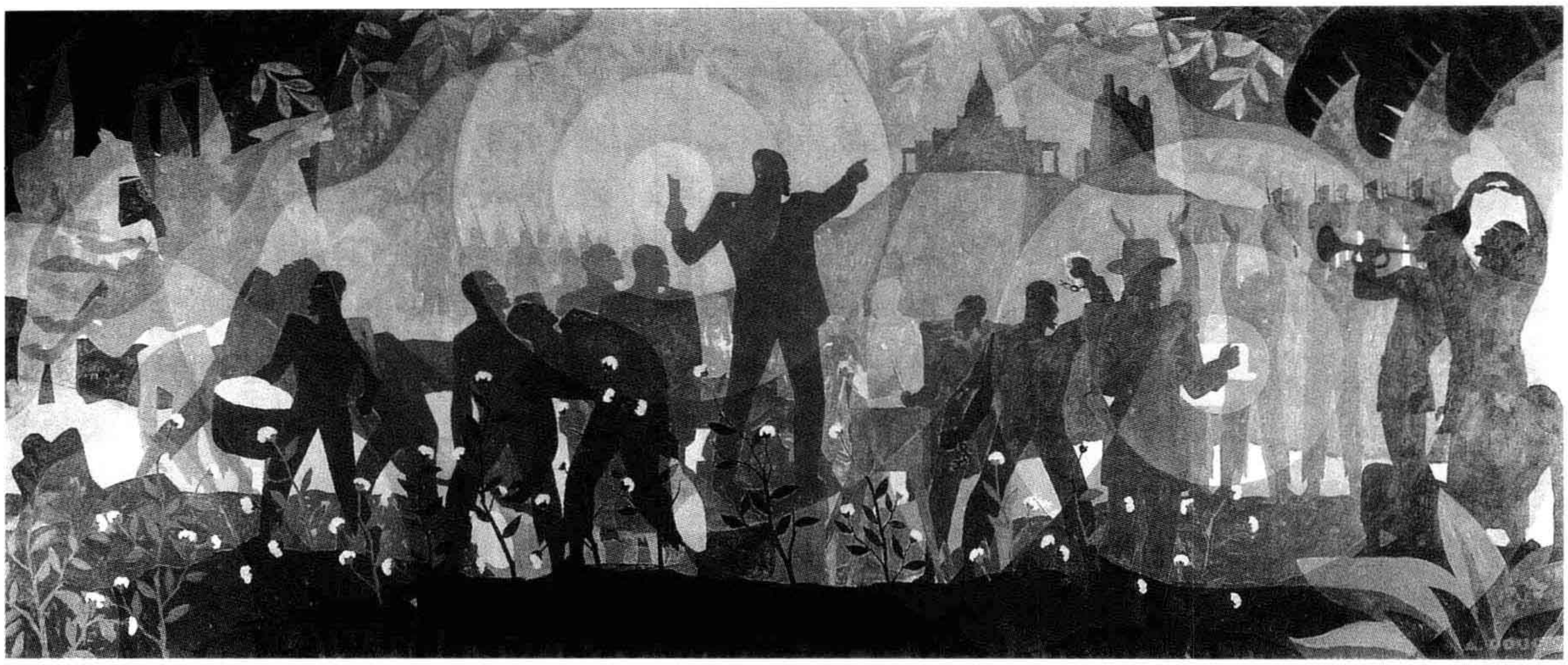
21.31　（右）马塞尔·布鲁伊尔：扶手椅。约 1928 年。镀铬钢管、帆布吊兜。现代艺术博物馆，纽约

Gropius)1919 年创办的设计学校包豪斯的教师和曾经的学生。包豪斯是第一次世界大战战后时期集体性艺术努力理想的另一个体现。学生们学习各种课程,他们的教育以消除画家、雕塑家、建筑师、手工艺人、平面设计师和工业设计师之间的传统分野为宗旨。"包豪斯"一词翻译过来大概是"建房子"的意思,而包豪斯的领导者们正是试图"构筑"与 20 世纪科技一致的新型设计指导原则。建筑、房间、家具和日常家居用品都被剥除了表面装饰,并被简化为清晰的线条。布鲁伊尔用帆布板和钢管制作的扶手椅被评价为:制作起来省工省料,而且让每个人都享受到了优质的设计。1933 年纳粹关闭包豪斯后,它的几位关键成员移民美国,所以这所学校的影响在所有的设计类学科中持续了几十年。

包豪斯和风格派都试图在个人生活与现代工业和科技之间建立一种和谐的关系。有一个人将这种和谐世界可能的景象画了出来,他就是费尔南·莱热(Fernand Léger)。《女人和孩子》(*Woman and Child*,**21.32**)是一件如交响乐般气势宏大的作品,就像 19 世纪的那种作品,但这是一首由直线、直角、清晰的图形和直白的色彩组成的现代交响乐。莱热编造了一种绘画风格,它有纯正的工艺品的外表,甚至人体也像是由人造零件组装而成,但它没有丝毫的疏离之感。女人和孩子生活在她们安静、整齐、明亮的世界里,感到心满意足。在一次题为《机器美学》的演讲中,莱热称赞了工艺品的美及其制造者的奉献精神。"一个工人绝不敢交出产品,除非它轮廓清晰,被打磨得铮亮,"他后来说,"画家必须以画出清晰、整洁而且有光泽的



21.32 费尔南·莱热:《女人和孩子》。1922 年。布上油画,170.8×241.3 厘米。巴塞尔市立美术馆



21.33 阿伦·道格拉斯：《从奴隶制到南部重建时期》。1934 年。布上油画，150×353.1 厘米。朔姆堡黑人文化研究中心，纽约公共图书馆

作品为目标。”[①]战前，莱热作画采用的是激进的立体主义风格。战后，他不是唯一一个从先锋派向后退，像一个法国批评家所说的那样“回归秩序”的艺术家。

在美国，第一次世界大战结束后，致力于建设更美好社会的艺术也兴盛起来。此时最活跃的一个运动兴起于纽约的哈勒姆区。哈勒姆是曼哈顿岛的东北部分，它过去是、现在也是众多美国黑人的出身之地，不管他们在经济上属于哪个阶层。20 世纪 20 年代的十年里，哈勒姆吸引了那一代人中的一些最伟大的天才——艺术家、音乐家、作曲家、演员、作家、诗人、科学家和教育家。路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong）来到了哈勒姆，杜克·埃林顿（Duke Ellington）也来了。作家兰斯顿·休斯（Langston Hughes）和诗人康蒂·卡伦（Countee Cullen）长住于此地。空气中弥漫着创造的活力，一时间，似乎几乎每个哈勒姆人都在做着了不起的事——一本书，一出戏，一场百老汇演出，一组雕塑，一部爵士乐歌剧，一幅公共壁画。这一现象后来被称为哈勒姆文艺复兴。

哈勒姆文艺复兴所体现的精神很大程度上与三种经验的融合有关：丰富的非洲遗产、丑恶的美国奴隶制（50 多年前才终止）的遗产和现代都市生活的现实。我们无法找到一种单一的风格来概括哈勒姆文艺复兴的艺术家们，但油画家、插图画家阿伦·道格拉斯（Aaron Douglas）的作品是这个群体的精神和愿望的代表。道格拉斯出生在堪萨斯，1924 年搬到哈勒姆。在哈勒姆文艺复兴的那些岁月里，他逐渐建立起一种被他称为“几何象征主义”的风格。整个 20 年代，他创作了大量作品，但最有名的恐怕还是几年后他为纽约公立图书馆 135 号大街分馆创作的一组壁画。这组壁画名叫《黑人生活的诸种面貌》（*Aspects of Negro Life*）。我们这里的插图展示的是被道格拉斯称为《从奴隶制到南部重建时期》（*From Slavery Through Reconstruction*，**21.33**）的那个部分。

---

① Christopher Green, *Cubism and Its Enemies* (New Haven and London: Yale University Press, 1987), p. 147.

相关作品



3.12　巴勃罗·毕加索：《格尔尼卡》。



7.6　雅各布·劳伦斯：《家具木工》。

8.7　胡一川：《到前线去！》。





8.8　罗克韦尔·肯特：《全世界无产者，联合起来！》。



9.8
多罗西娅·兰格：《移民母亲》。

道格拉斯受到的影响有几点反映在这组壁画中。道格拉斯对造型的简化和程式化无疑来源于他对西非雕塑的研究。空间被压平，这好像现代名家如高更的画（见 21.9）；用色有限，这又像立体主义（见 21.18、21.19）。壁画的这一部分表现的是从左至右的行进，正如标题所示，也是从奴隶制向自由的进程。左方，剪影人物看上去卑躬屈膝、满怀恐惧。其中一人在打鼓，这是非洲传统的象征。右方的人物则挺直了身躯，自豪而喜悦。其中一人在吹小号，这象征着爵士乐时代和黑人音乐的辉煌。中间那个居高临下的人把这两极合在了一起。他向上指，指向自由。

作为一场运动，哈勒姆文艺复兴只持续了 10 年。它的势头被 1929 年的股市暴跌和随之而来的 30 年代大萧条终止了。阿伦·道格拉斯的这幅描绘更加美好的社会的壁画实际上是在大萧条的最初几年哈勒姆文艺复兴的梦想消退之时画的，所以它是一幅表达希望的作品。其他艺术家依然认为，在这些艰难岁月里，艺术担负着社会使命。多罗西娅·兰格用《移民母亲》（见 9.8）等照片记录下普通人在面对异乎寻常的逆境时表现出的尊严。罗克韦尔·肯特在《全世界无产者，联合起来！》（见 8.8）中发出了激动人心的战斗号召。大萧条实际上是世界性的。在欧洲，严重的困境激起了民族主义者对不公平的一战停战协议的不满。在德国和意大利，怒火把希特勒和墨索里尼的法西斯政权推上了台。1939 年，全世界再次陷入了战争。

第 22 章

1945 年以来的艺术

ART SINCE 1945

第二次世界大战结束以来在欧洲和北美产生的艺术之多样和复杂令人眼花缭乱。尽管如此，作为观察者，我们在研究这一时期的艺术时还是拥有一个巨大的优势：我们生活在现在。本章提到的所有的艺术作品都是在今天仍在世的人们的有生之年创作的。我们在“进入”米开朗琪罗或伦勃朗的思想方面只能取得有限的成功，但我们与当代艺术家生活在同一个世界里。我们走在同样的街道上，看同样的电影和电视节目，经历着同样的世界大事。我们与当代艺术家共享一种文化，所以，这是我们的艺术。如果我们花工夫去观察和研究它，我们就会发现，它是最贴近我们的艺术。

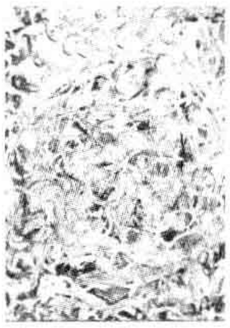
1945 年被认为是西方艺术史的一个转折点。多年来，世界的大部分地区一直充斥着杀戮、死亡和苦难——第二次世界大战带来的恐怖。1945 年夏末停战后，人们必然会产生从头开始、把精力从破坏转移到创造上去的渴望。但这个转折点包含的另一个因素是重心从旧世界向新世界的转移。从古希腊时代起，重要的西方艺术中心都在欧洲——雅典、罗马、佛罗伦萨、巴黎、伦敦。现在，突然之间，艺术之都跨越大洋、落户北美。它的中心是纽约市。

纽约画派

第二次世界大战结束后，西欧大部遭到了彻底的破坏。美国虽然疲惫不堪，却没有伤筋动骨。纽约与伦敦、巴黎、阿姆斯特丹和德国的大部分城市不同，这里没有落下一颗炸弹，没有打过一场仗。待到要恢复正常生活的时候，纽约就成了一场强劲的艺术复兴运动的中心。许多最具革新精神的欧洲艺术家移民美国，成为被吸引到纽约来的新一代艺术家——其中大部分是美国人——的导师和激励力量。事实上，战后第一个重要的艺术运动的相关画家就被称为纽约画派。

纽约画派并非一所机构或教学意义上的学校，而是一个用来把一群被称为**抽象表现主义者（Abstract Expressionists）**的画家归并到一起的方便标签。这些画家当中最重要的是杰克逊·波洛克和威廉·德库宁（William de Kooning）。抽象表现主义的源头有很多，但最直接的影响来自强调无意识的创造力和以自动主义手法挖掘这种力量的超现实主义。纽约画派的画家们形成了高度个性化、极易辨认的风格，但有一个因素是他们的画所共有的，那就是尺

相关作品



5.2 杰克逊·波洛克：《闪光的物质》。



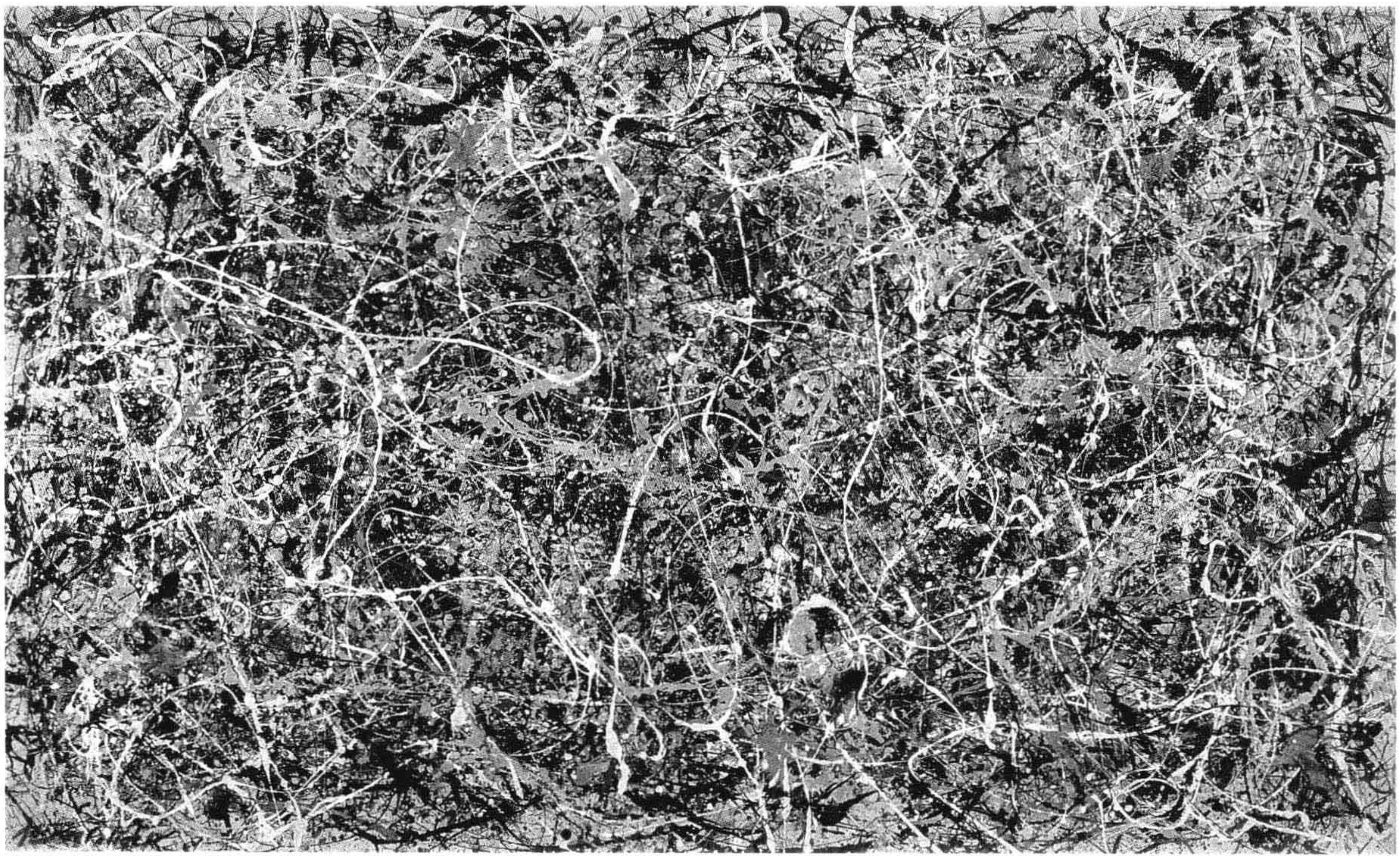
13.24 斯基德莫尔、奥因斯与梅里尔建筑师事务所的戈登·邦沙夫特：利弗大厦，尼亚。

寸：抽象表现主义画作一般都相当巨大，这对画的效果有重要的作用。观众会被画淹没，被卷入画中的世界，就像我们坐着看电影时，屏幕离我们近到占据了我们的整个视野，从而把我们卷入电影之中。

最典型的抽象表现主义者是20世纪40年代末时已完善了自己的"滴画法"的杰克逊·波洛克。在创作《1949年第一号》（*Number 1, 1949*，**22.1**）这样的作品时，波洛克把没有摊开的画布放在地板上，居高临下地在画布上间接作画：以有控制的手势用画笔抛洒颜料或让颜料从搅拌棒上滴下。颜料铺了一层又一层，颜色换了一种又一种，画面逐渐布满杂乱无章的优美弧线、颜料滴出的线迹、泼溅的痕迹和色块。没有焦点，没有"构图"。相反，我们发现眼前是一个如波浪撞击出的水花般的能量场。当时的一个批评家造出了一个词**"行动绘画"（action painting）**，用来形容波洛克及其他一些艺术家的作品，因为他们的画不是传统意义上的图像，而是行动——画家的创作之舞——的痕迹。波洛克说过，他的创作方法使他进入了画"中"，忘记了自己正在画画，这也正是欣赏其作品的最好方式，即全神贯注于作品之中。

严格地说，波洛克的画并不是抽象的，而是非具象的。跟往常一样，当人们迫切寻求可以用来讨论新现象的术语时，艺术

22.1 杰克逊·波洛克：《1949年第一号》。布上磁漆和金属涂料，160×259.1厘米。当代艺术博物馆，洛杉矶



杰克逊·波洛克

1912—1956



杰克逊·布拉克在他位于东汉普顿的画室里，纽约，1950年，照片由汉斯·纳穆斯拍摄。创新摄影中心，亚利桑那大学，图森

杰克逊·波洛克出生在怀俄明州科迪的一个养羊场，在五个兄弟中，他是最小的。小时候，他家经常搬家，生活非常不稳定。15岁时，杰克逊已开始表现出酗酒的迹象，酗酒将成为他一辈子的困扰。

1930年，波洛克来到纽约，进入艺术学生联盟学习。在那里，他的首席教师是托马斯·哈特·本顿(Thomas Hart Benton)，本顿是一位以美国地方文化为题材的现实主义画家，他的壁画最为有名。波洛克后来说他很高兴有这段跟本顿学习的经历，因为那时为了创造出与导师截然不同的艺术，他不得不倾尽全力。

在纽约的最初几年里，钱是一个大问题。1935年，波洛克被公共事业振兴署的联邦艺术计划——大萧条时期的一个旨在为艺术家提供就业机会的项目——雇用。他被要求每4—8周交一幅适合安装在公共建筑中的画，他为此得到的报酬是每月100美元的薪金。频繁的酗酒时常干扰这项工作，所以，1937年，波洛克开始接受心理治疗，以期克服他的酒瘾。

波洛克的作品是1942年作为一个群展的一部分首次展出的，这个展览中还有画家李·克拉斯纳(Lee Krasner)的作品。克拉斯纳和波洛克迅速建立起亲密的关系，并于1945年结婚。波洛克的作品开始逐渐发生变化，变得更加自由、更加发自本能。40年代末，他开始展示他成熟风格的作品。

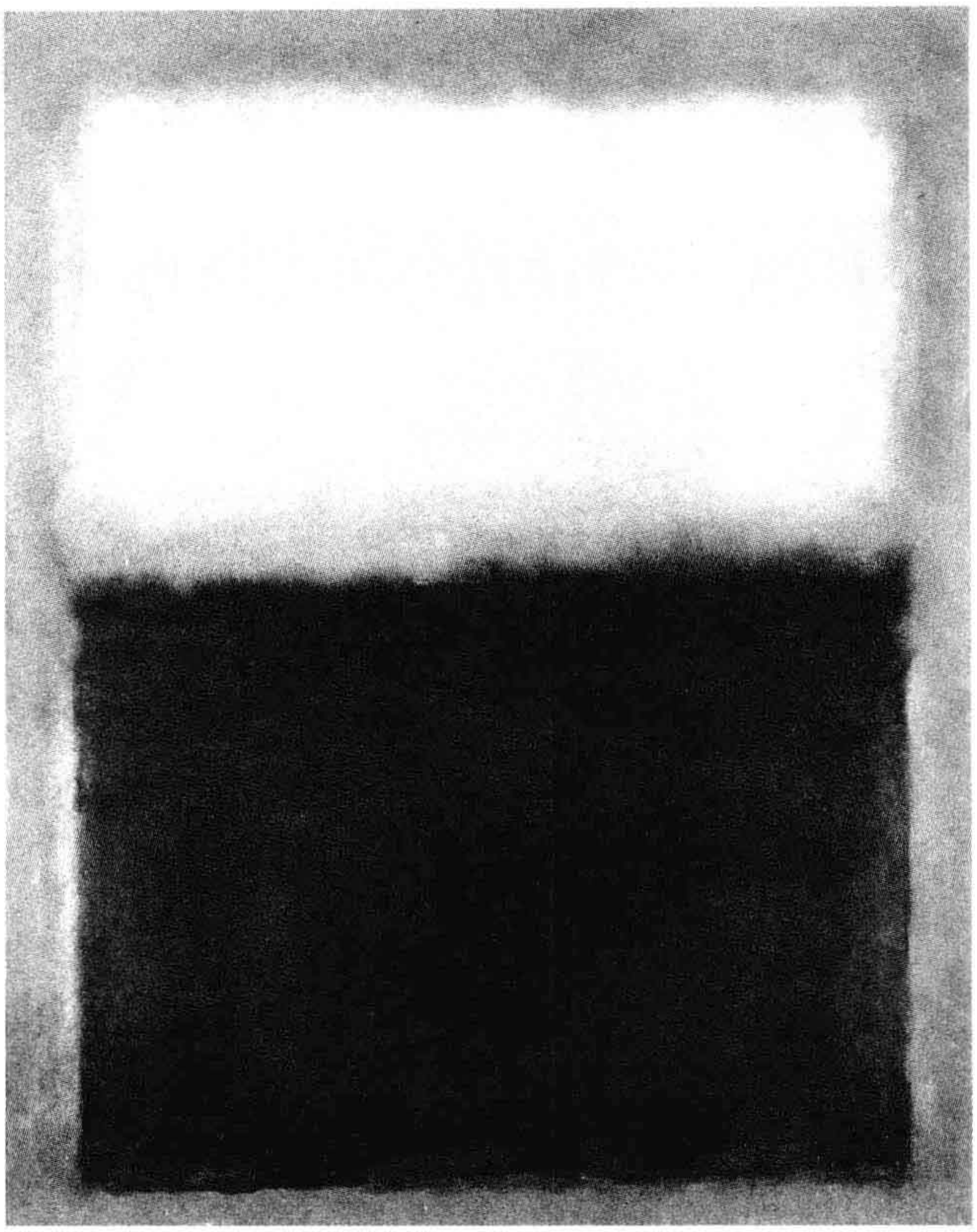
一些批评家将波洛克誉为最伟大的美国艺术家，但大众接受他革命性艺术的过程却非常缓慢。《时代》杂志集中体现了大众新闻媒体的迷惑：它把他称为“滴颜料的杰克”。尽管如此，一些收藏者还是愿意投资，所以他的财务状况不再那么紧迫了。

1948—1952年是艺术家的全盛时期，此时的他处于创造力的巅峰。这个时期过后，对于自己的艺术该向哪个方向发展，他似乎没那么有把握了，连支持他的批评家对其作品的反应也不那么热烈了。波洛克的画开始变少，酒却喝得更多了。1956年8月11日夜，波洛克和两个年轻的女友正驾驶着他的敞篷汽车，在开到他家附近时，汽车失去了控制，高速撞进了一个树丛。波洛克和一个女友当场死亡，他当时只有44岁。

波洛克喝醉时狂暴、粗野；清醒时害羞、内向、不爱说话。很少有人能成功地让他谈谈自己的艺术，但有一段表达其迥异于常人的观念的引文被转载了多次：“在地板上，我更放松。我感到离画更近，更深地融入了画中，因为这样我就能绕着它走动，从四面作画，真正地走进画中……当我置身于画中时，我不知道自己在干什么。只有在花了一段时间‘了解’之后，我才会明白自己刚才干了什么。我不怕修改、破坏画面等等，因为画有自己的生命，我努力把它体现出来。只有在我与画失去接触时，情况才会变得一团糟，要不然就会是一片和谐礼让，画就会有令人满意的效果。”[①]

[①] Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row, 1976).





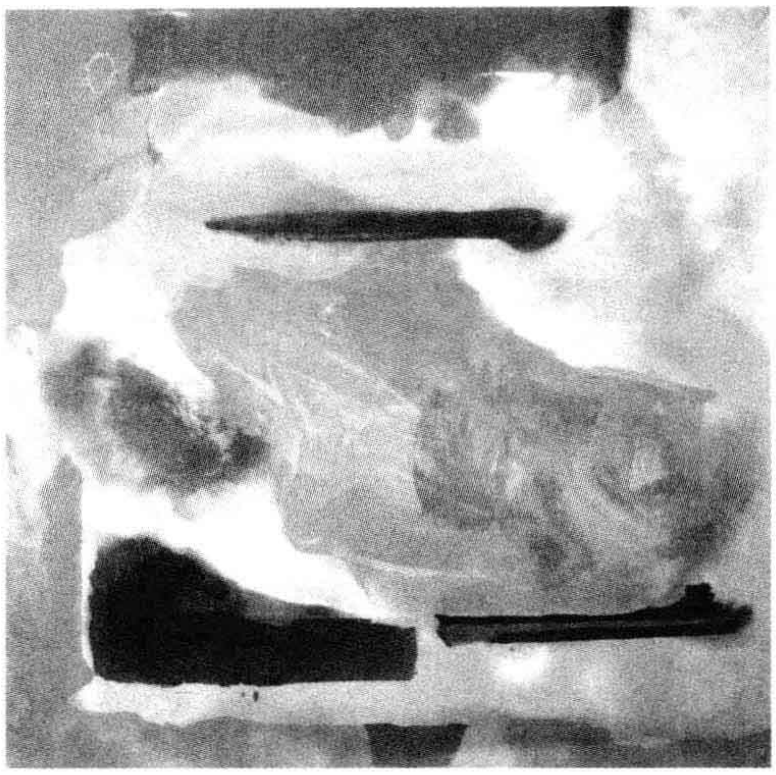
22.2 （左）威廉·德库宁：《女人四号》。1952—1953 年。布上油彩、磁漆、炭笔，148.6×116.5 厘米。纳尔逊-阿特金斯艺术馆，堪萨斯城，密苏里

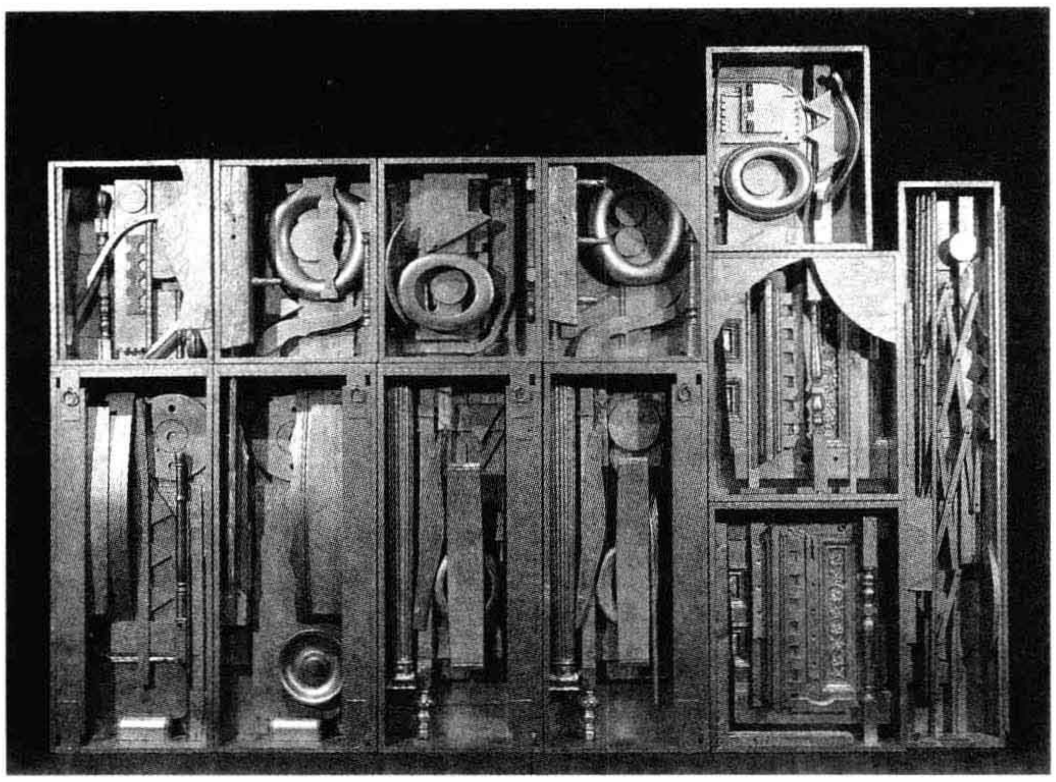
22.3 （右）马克·罗思科：《橙色和黄色》。1956 年。布上油画，231.1×180.3 厘米。奥尔布赖特-诺克斯美术馆，布法罗，纽约

术语的发展却充满随意性而且前后矛盾。当时的批评家和艺术家将“抽象”和“非具象”换着用，而在非正式的演讲和写作中，“抽象” 至今仍是更为常用的词。德库宁的《女人四号》（*Woman IV*，**22.2**）在我们的严格意义上说是抽象作品。与波洛克一样，德库宁 20 世纪 40 年代建立了一种非具象的动态风格。但在接下来的 10 年里，他又重新画起了人体，其中最著名的便是《女人》系列。

甚至在今天，《女人》组画也依然保持着它们乱人心神的能力。德库宁承认，他的每一幅画的原型都是杂志上的美女照片，但经他处理后，她们变成了鬼一般的怪物。艺术家感到沮丧，因为这根本不是他的初衷。我们可以认为这些画反映了德库宁对女人有意识和无意识的感情。但它们也记录了两种艺术观之间的斗争。强有力的手法始终试图构建起一幅记录作画行为的画，但图像无视这一努力，不断申明自己，要求得到认可。暗地里，伦勃朗和提香等伟大的人体画家的幽灵徘徊不去，他们也是以一种动作极其激烈的方式来使用颜料的。

战后时期兴起的另一种抽象类型是**色域（Color Field）**绘画。正如这个名称所示，意象被简化成了一个大的色“域”或色块，在某些情况下，整块画布上涂满了一种纯色。与抽象表现主义充满动感的情绪流露不同，色域绘画具有一种冥思般的平静，它将观者引入画中，发人深





22.4 （左）海伦·弗兰肯塔勒：《春堤》。1974 年。布上丙烯，269.2×270 厘米。国立现代艺术博物馆，乔治·蓬皮杜中心，巴黎

22.5 （右）路易丝·内韦尔森：《皇家潮流二号》。1961—1963 年。涂漆木料，240×321.3×20.3 厘米。惠特尼美国艺术博物馆，纽约

思。马克·罗思科（Mark Rothko）40 年代末到 60 年代的作品通常突出漂浮在画布形成的大的长方形色块之上的一个或多个边线柔和的长方形色块（**22.3**）。内长方形的各条边与画布边缘平行，它的边界模糊不清，逐渐与画布色块融成一片，这就造成了里面的部分浮起来的感觉。克兰（Kline）* 和德库宁强调颜料的物质存在，罗思科却反其道而行之，大幅度削减颜料的用量，直至色料粉勉强能附着在画布上。他希望传达出一种纯粹的、去物质化的色彩的感觉。

接下来的一代艺术家大都继续探索由抽象表现主义和色域绘画开辟的方向。比方说，海伦·弗兰肯塔勒（Helen Frankenthaler）首创了一种染色法，即把经过稀释的颜料倒到画布上，并控制它向不同方向的流动（**22.4**）。琼·米切尔吸收了抽象表现主义的遒劲笔法，并把它与渗透在莫奈晚期画作中的那种对风景的兴趣结合起来（见 7.10）。

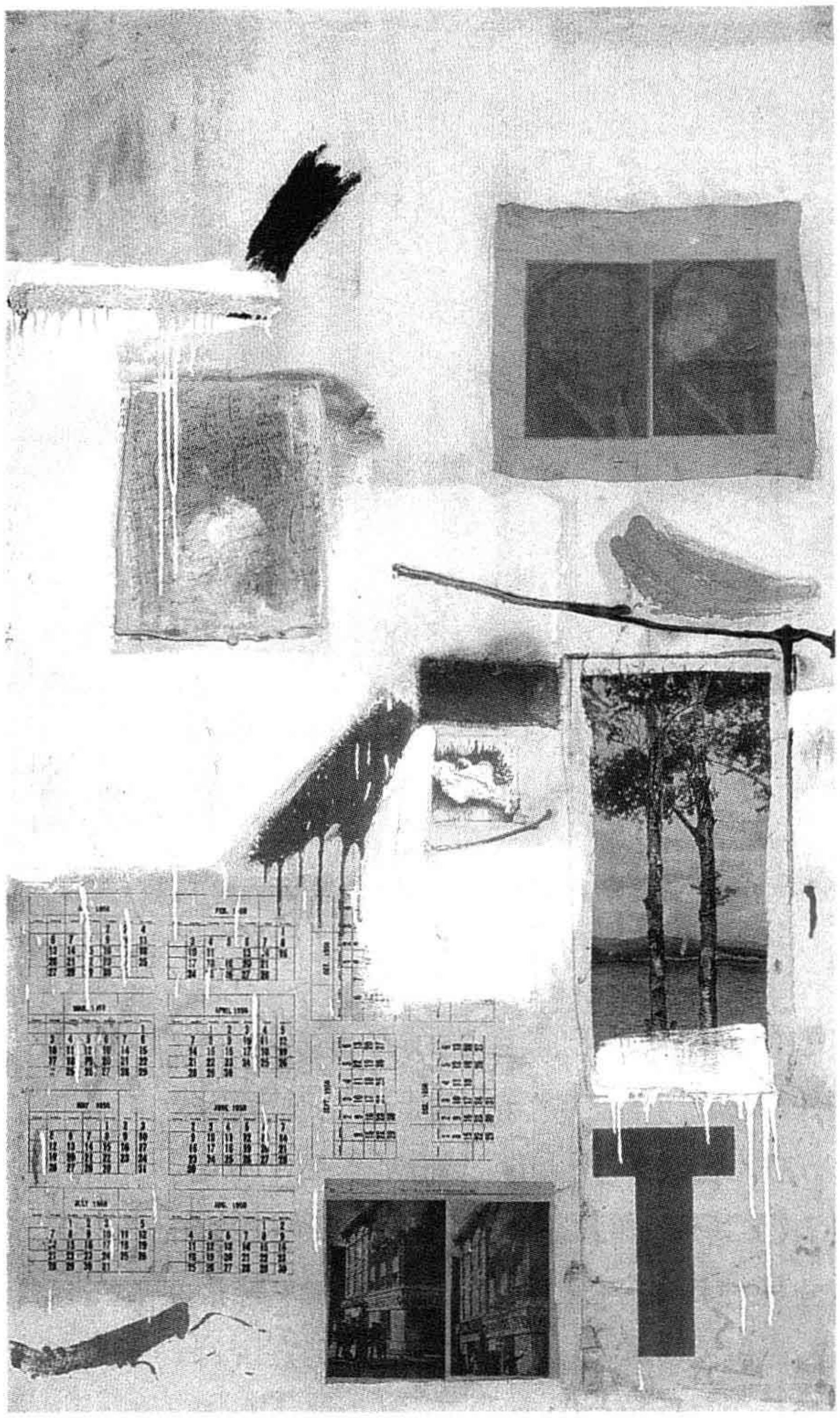
雕塑家们将抽象表现主义和色域绘画的方法转换成三维形式。在《皇家潮流二号》（*Royal Tide II*，**22.5**）这样的作品中，路易丝·内韦尔森（Louise Nevelson）把木箱、木钉、栏杆柱及其他什物整合成墙一般的大型立式作品。她把作品全漆成一种颜色，以此来强调材料的形式价值——线条、弧度和角度——而非其现实世界出身。

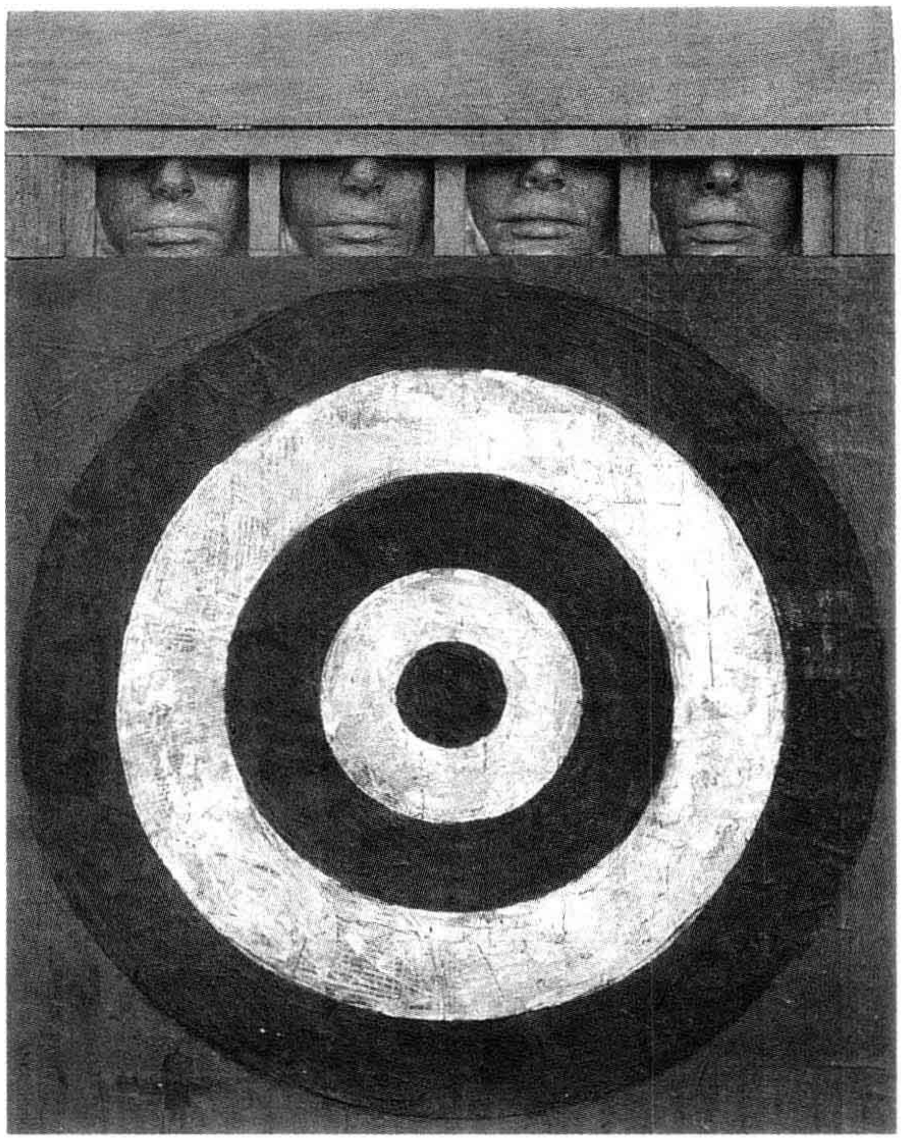
进入 60 年代：集合艺术和偶发艺术

截至 20 世纪 50 年代中叶，抽象表现主义作为一种“新”风格已存在了 15 年。许多艺术家感到，到了继续前进的时候了。当时最具影响力的代言人之一是作曲家约翰·凯奇，他

---

* 弗朗兹·约瑟夫·克兰（1910—1962）：美国抽象表现主义画家，其作品以白色背景上的几笔醒目的、压抑的黑色为特征。——译者





22.6 （左）罗伯特·劳申伯格:《事实二号》。1957 年。合成绘画:布上油彩、墨水、铅笔、蜡笔、纸、布料、报纸、印刷复制品和印刷纸;155.9×90.2 厘米。现代艺术博物馆,纽约

22.7 （右）贾斯珀·约翰斯:《靶子与四张脸》。1955 年。集合艺术品:报纸上蜡画、布上拼贴、物品,66×66 厘米,顶部有四张装在正面有铰链的木盒里的上色石膏人脸;盒子打开时总尺寸为 85.4×66×7.6 厘米。现代艺术博物馆,纽约

的著作和演讲为艺术指出了一条不一样的道路。音乐和艺术,凯奇说,应该"肯定生活——不是从混乱中找到秩序的尝试,也不是要表明创作上的进步,而只是一种认识我们正在过的生活的方式。"[①]与 40 年前的达达一样,年轻的艺术家们开始重新将艺术与他们所见的生活混合起来,有时是真正的融合,更多的则是带有幽默意味。批评家们称这个流派为新达达。

新达达的一个例子是罗伯特·劳申伯格妙趣横生的《事实二号》(*Factum II*,**22.6**)。劳申伯格按照汉娜·赫希(见 9.13)等达达主义艺术家的习惯,从大量印刷的资料如杂志中收集图片。这些图片都涉及"双"的概念——一张有两棵树的照片、两张并置的起火大楼照片,甚至是一个代表"2"的"T"字。劳申伯格把这些图片贴在画布上,用抽象表现主义认为极富意味的手法涂上颜料,把它们在视觉上连接起来。但是,在这里,这些手法根本不是要表达什么意思。劳申伯格在抽象表现主义艺术中"发现"了它们,就像他在杂志上发现了图片一样。两者

① John Cage, "Experimental Music" (1957), in *Silences* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961), p. 12.

都是他生活的一部分：为什么不把它们凑到一起？劳申伯格通过画两遍的办法来实现他的想法，使它有了合乎逻辑的结果：另有一幅与这幅一模一样的《事实一号》(*Factum I*)。在行动绘画中，动态笔触和滴下的颜料是一个独一无二的创作癫狂瞬间的无意识然而可靠的表现。劳申伯格以一种俏皮幽默的方式表明，它们可以像其他任何图像一样被复制。



22.8　艾伦·卡普若：《庭院》。1962 年。在米尔斯旅馆表演的偶发艺术作品，纽约。蒙洛杉矶格蒂研究协会图书馆惠允

劳申伯格称自己的作品为混合绘画，但更为流行的用词是**"集合艺术"(assemblage)**。劳申伯格的朋友贾斯珀·约翰斯是另一个创作集合艺术品的艺术家。约翰斯选取人们所能想到的最常见的形象作为他的表现对象：美国国旗、美国地图、数字、字母表里的字母、靶子。他曾说，挑好了这些母题，构图的工作也就完成了，他可以把精力集中在"其他事情"上。哪些事呢？举一个例子：悖论。这个用蜡画法画在新闻纸上的靶子(**22.7**)质地粗糙、能给人以美感而且独一无二。但作为概念的靶子却可能无限地复制。靶子上方有四张只露出一部分的脸。约翰斯用从同一个人身上取的模，为一个独一无二的人制造出一系列千篇一律、机械呆板的复制品。与约翰斯所喜欢的所有母题一样，靶子不但是常见之物，而且是二维的、抽象的、象征性的。此画是靶子的表象还是靶子本身？两者的区别在哪里？它也诱使我们思考审美和情感距离的问题。比方说，如果我们把此画理解成一件表现同心圆的抽象作品，这能否不使我们将其看作一个靶子和被蒙上双眼的行刑队受害者？

凯奇还建议视觉艺术学习生动的戏剧艺术，以获得复兴。这位作曲家的朋友艾伦·卡普若(Allan Kaprow)通过取消艺术品实物和表演被他称为**"偶发艺术"(happening)**的活动贯彻了这一建议。卡普若的《庭院》(*The Courtyard*, **22.8**)发生在一个肮脏的旅店的庭院里。卡普若和助手们用被黑纸包住的脚手架搭起了一座五层的"山"。在它顶部的平台上，他们放置了一个用垫子叠起来的"祭坛"。垫子上方悬挂着一个同样用黑纸包起来的大罩子。几个观众帮忙清场后，从上方倒下了大量

相关作品



2.38　约瑟夫·博伊于斯在表演《如何向一只死兔子讲解图画》。

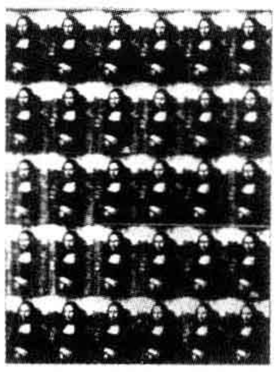
黑纸屑。一个白衣女子围着山脚跳了一阵舞,然后爬上垫子。她后面跟着几个摄影师,当她接着跳舞时,他们就在一旁为她拍照。伴着尖叫声、汽笛声、雷声效果的音响,罩子被放下,落在他们身上。

《庭院》的观众当中有达达的最早成员之一汉斯·里希特(Hans Richter)。正是当时住在纽约的马塞尔·杜尚让他注意到了这个作品。达达主义者们也进行过挑衅性的表演。"一个仪式!"里希特写道,"它是一个用到了空间、色彩和运动的作品,这个偶发事件发生的环境使它具有了梦魇般的、令人着迷的特质……"[①]达达主义者对他们的继承者有敏锐的认识。正如达达创造了艺术和反艺术,作为"休克疗法"提供给那个制造了第一次世界大战的夜郎自大、墨守成规的社会一样,这些后辈也在创造着撼动繁荣却自满、盲从的战后美国社会的艺术和反艺术。

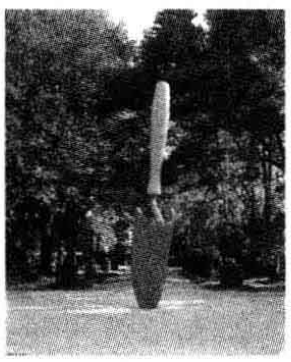
60 年代和 70 年代的艺术

艺术是否存在于它独有的脱离生活的美的世界里?对我们来说,让艺术成为我们的社会经历的一种调剂、逃避日常事务并使我们保持与精神或抽象问题的联系的一个去处,是否非常重要?或者,艺术是否深受生活的影响?对我们来说,看到通过艺术的形式表现出来的我们所过的生活、关心的问题、活在当下的感觉,是否非常重要?这些问题推动了现代时期开始以来的艺术史。作为观察者,我们可以尽情欣赏各种类型的艺术,但艺术家们必须选择这条或那条道路。60 年代和 70 年代,对于前一个十年里提出的方向,新潮流有坚持、有质疑,也有使之复杂化的倾向。

相关作品



2.3 安迪·沃霍尔:《三十个强于一个》。



5.18 克莱斯·奥尔登堡与库斯耶·范·布吕根:《手铲》。

波普艺术

连名字都是活泼的:"波普"(pop),表示"流行"(popular)。波普艺术家在大量生产出来的平凡无奇的美国流行文化实物和图像中发现了一个视觉素材金矿:漫画书、广告、广告牌和包装;数量不断扩大的家用器具及其他商品;电影、电视和报纸上的摄影影像。与新达达一样,波普拉近了艺术与生活的距离,但生活本身却已被广告和媒体变成了图像。

最高深莫测的波普艺术家是安迪·沃霍尔,他拒绝解释像《100 个罐头》(*100 Cans*, **22.9**)这样的画有什么含义,这给批评家们造成了很大的阻碍。这是对消费者文化的批判吗?还是对它的颂扬?沃霍尔所说的是"多可怕"还是"多奇妙"?他究竟有没有表达出什么意思?沃霍尔甚至采用了批量生产的方法。他称自己的工作室为工厂,他和助手们在那里生产他的艺术。照相制版丝网印刷法的运用给了图像一种远离艺

[①] Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1965), p. 213.

术家本人的个性化印记的呆板外表。过了几年，沃霍尔艺术中的主题逐渐构成了 60 世纪初美国的一幅肖像画——“坎贝尔”牌汤罐头、可口可乐瓶、“万宝路”烟盒等产品；玛丽莲·梦露、杰姬·肯尼迪（Jackie Kennedy）和埃尔维斯·普莱斯利等人物；美元和自由女神像等符号；报纸上的车祸、种族骚乱和电椅照片。这些形象再三重复，布满整个画布表面。沃霍尔的风格冷静、超然。他说，一切重要、有趣的内容全都摆在人们能看到它们的那个平面上了，所以当人们想要更多时，他就会显得很困惑。

罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）的意象多取自漫画书。利希滕斯坦的许多画（**22.10**）都是改自连环漫画的刻画细致的大幅单张画，它们对连环画的模仿精确到了对话气球里的对白和印刷粗糙的报纸上的光点图形。艺术家毫不迟疑地加上了一丝讽刺意味：他声称这件作品是一个“杰作”，既取笑了自己，又嘲弄了艺术界。波普艺术试图表明，用超然的眼光审视日常生活中过于常见的物品，会赋予它们作为视觉象征的新意义。

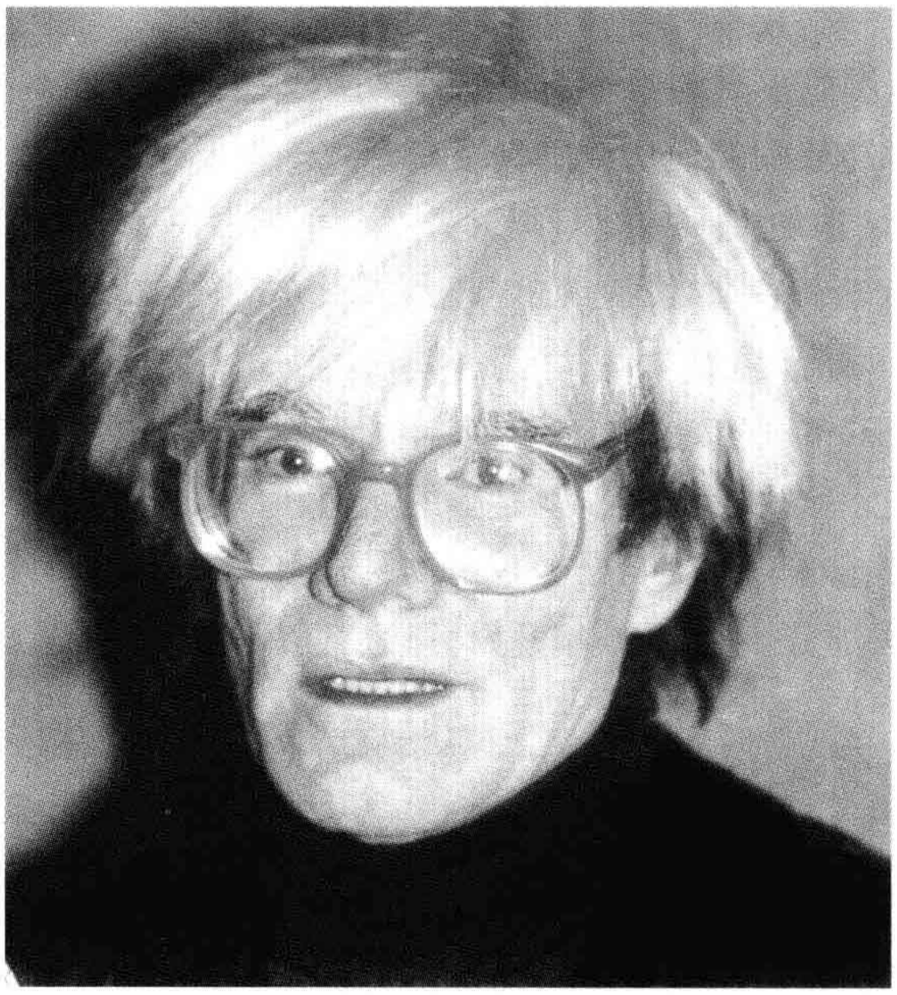
波普和新达达的活力在妮基·德·圣法勒（Niki de Saint-Phalle）的作品中汇合了。她早期的作品包括名为射击的表演，即人们聚在一起观看艺术家用手枪瞄准她自己的雕塑和集合作品。这些作品中藏有颜料包，所以每次射中，都会喷出颜料。玩闹与暴力攻击的结合引人入胜，一个漂亮女人冷静地开枪射击的场面也是表演的一部分。从 1965 年开始，圣法勒以一系



22.9　安迪·沃霍尔：《100 个罐头》。布上油画，180×132.1 厘米。奥尔布赖特-诺克斯美术馆，布法罗，纽约

安迪·沃霍尔

1928—1987



安迪·沃霍尔的照片，1983 年

当朋友们回忆起这位最引人注目、最富趣味的波普艺术家时，他们常说他是两个人。这是安迪·沃霍尔——媒体名人、商业和娱乐业造型教主、头戴古怪的白色假发的人、一帮纽约怪友的头头、风靡一时的露骨色情电影的制作人。这也是安迪·沃霍尔——勉强糊口的捷克移民的儿子、虔诚的罗马天主教徒、多产的劳动者、常因害羞而说不出话来的性格内向的人、成年后把母亲接来与自己同住 20 年的恋母之子。

出生时起名沃霍拉(Warhola)的沃霍尔在匹兹堡长大，就学于卡内基技术学院。1949 年毕业后，他迁居纽约，在那里开启了自己的商业艺术事业——一个将会取得巨大成功的事业。在接下来的 10 年里，他的雇主包括大部分时尚杂志和第五大道高档商铺，他为它们设计广告、宣传单和橱窗展示。他还是《埃米·范德比尔特礼仪全书》(*Amy Vanderbilt's Complete Book of Etiquette*)第一版的插图作者，考虑到他后来的冒险，这是极具讽刺意味的。

1960 年，艺术家和他的风格发现了彼此。沃霍尔这位天才的商业艺术家悄悄投身于波普——商业画中的“美术”风格。波普作为一种艺术浪潮将统治美国 10 年之久，而沃霍尔正处在浪尖上。他使用最多的主题反复在出版物和绘画中出现：玛丽莲·梦露、伊丽莎白·泰勒(Elizabeth Taylor)、杰姬·肯尼迪，当然，还有著名的可口可乐瓶和“坎贝尔”汤罐头。

沃霍尔事业的转折点出现在 1963 年，这一年，艺术家搬进了纽约的一个新工作室。一个朋友把整个空间都用银色漆和铝箔来装饰，一大群熟人、崇拜者和跟班欢聚一堂，“工厂”就此诞生。在“工厂”，沃霍尔继续大量生产版画、油画和雕塑。在“工厂”，他指导制作了多部先锋(有的可以称得上是稀奇古怪的)电影，主要演员有“万岁”、“紫外光”、“国际丝绒”等。还是在“工厂”，1968 年，一个自称“灭男社”创始人的女子向沃霍尔开枪，差点让他丧命。

许多观察者觉得，在枪击事件之后，沃霍尔丧失了劲头，他的艺术不再有曾经的锋芒和刺激。尽管如此，他还是坚定地工作着，发展熟悉的主题，也开发一些新主题，直至 58 岁时死于胆囊手术后的并发症。

沃霍尔经常爱说自己是一台“机器”。他声称自己既没有感情，也没有情绪，只是一台在一个名叫工厂的地方生产一种名为艺术的产品的机器。他被广泛引用的一句话对此作了总结：“如果你想知道安迪·沃霍尔的一切，只要看看表面即可：我的画和电影的表面，还有我的外表。我就在那里。它背后空无一物。”[1]

[1] Gretchen Berg, "Andy: My True Story," *Los Angeles Free Press* (March 17, 1967), p. 3; Knaston McShine, ed., *Andy Warhol: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1989), p. 460.



22.10 （上）罗伊·利希滕斯坦：《杰作》。1962 年。布上油画，137.2×137.2 厘米

22.11 （下）妮基·德·圣法勒：《黑色维纳斯》。1965—1967 年。聚酯彩绘，279.4×88.9×60 厘米。惠特尼美国艺术博物馆，纽约



列受波普艺术影响的名为《女人》(*Nanas* [法国俚语，意思是“女人”])的雕塑，用一种更明确、更快乐的方式肯定了女性的力量。《黑色维纳斯》(*Black Venus*，**22.11**)是一个 9 英尺多高的彩绘聚酯“女人”，她展示了强烈却轻松愉快、令人振奋的性特征。她的身体几乎要把用艳丽的色彩画着心形和花朵图案的泳装挤破了，两手还紧握着一个海滨球。她的乳房、臀部和大腿硕大无比(请回忆一下图 14.2 的《威冷道夫的维纳斯》)，但她的姿势动感十足；她是站着，但马上就要跑、跳或舞起来。圣法勒的“维纳斯”是一位地母，一位想要玩耍的地母。

极少艺术和地景艺术

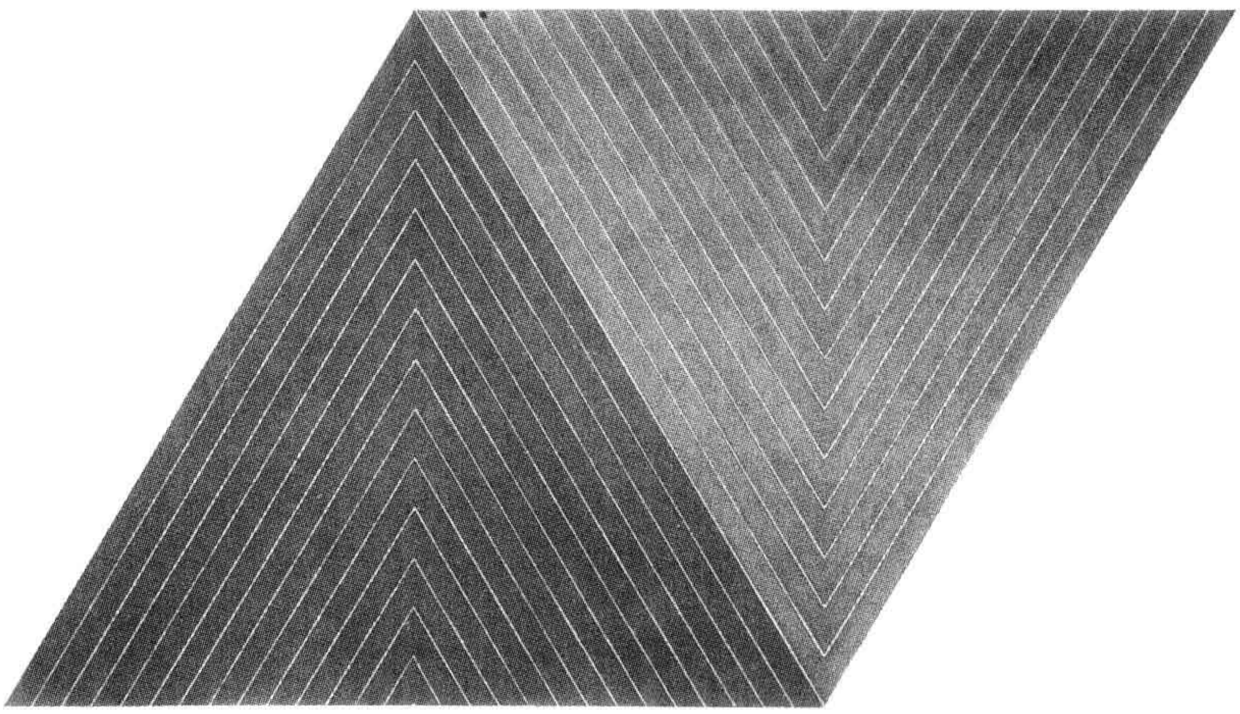
20 世纪 60 年代，与波普同时存在的还有一个名叫极少主义的流派，他们继续探索艺术还能朝什么方向发展。极少主义主要关注三维艺术，但它是绘画领域像弗兰克·斯特拉的《瓦尔帕莱索的肉和蔬菜》(*Valparaiso Flesh and Green*，**22.12**) 这样的新进展催生出来的。抽象绘画当然不算新了，但斯特拉的方法在一个重要的方面有根本的不同：与抽象表现主义者及其继承者们不同，他认为自己的作品不是一片观众可以看进去的视野，而是一件观众可以盯着的物品。《瓦尔帕莱索的肉和蔬菜》的外形让人一下子就能明白，此画不是一扇可以看到风景的窗——不是文艺复兴的深度透视空间，不是立体主义的浅空间，也不是抽象表现主义那种无穷尽的杂乱线条或

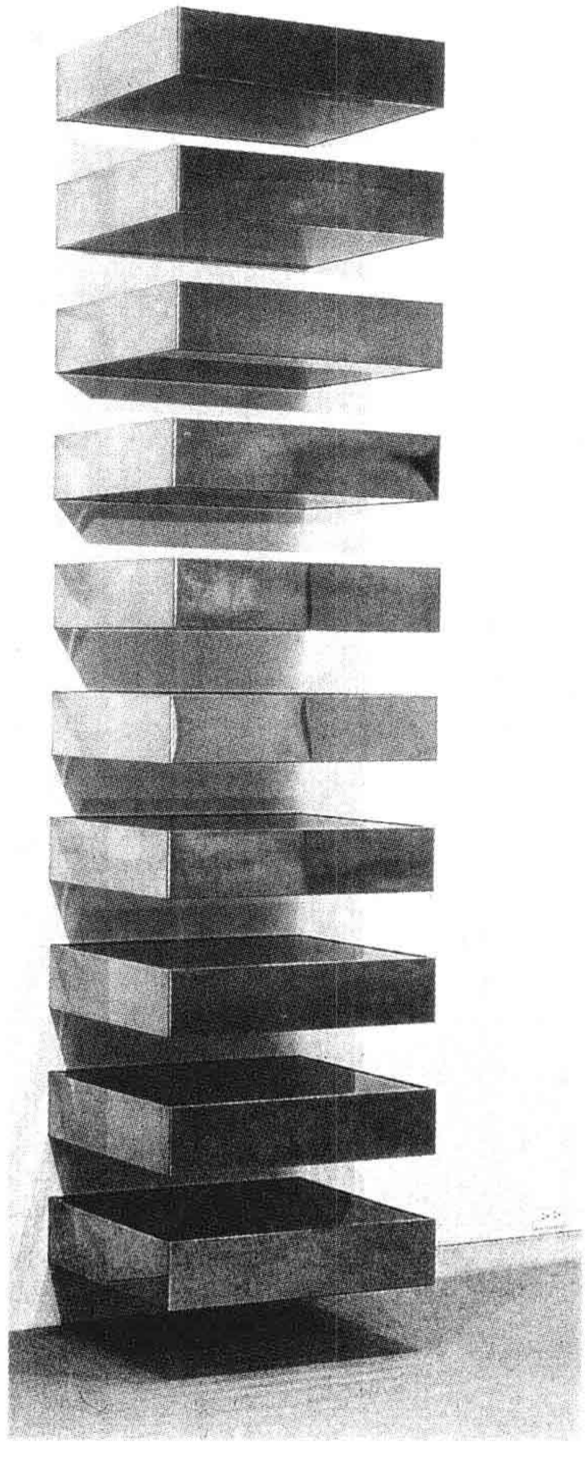
悬浮色彩。这幅画是一个物体。

斯特拉用颜色把平行四边形分成了两个等边三角形。他的构成方法就是再三重复每个三角形的两条边,形成一连串逐渐缩小的由色带组成的"V"字(有色的"V"字之间的白色是空白的画布)。反光的金属感颜料看起来像工业品,它进一步强调了作品的表面。"你看到什么就是什么。"斯特拉这样描述他的画,其意是指,他并没有用它来表达任何意思,除了它本身——色彩之美、构图的逻辑、重复之乐。这就是全部,他觉得这就够了。

被完全视作物品的《瓦尔帕莱索的肉和蔬菜》变成了一件贴在墙上的薄薄的彩色雕塑。对三维作品更感兴趣的艺术家们注意到了这个细节,并开始探究其中的深意。唐纳德·贾德(Donald Judd)的《无题》(*Untitled*, **22.13**)体现了极少主义的许多特征。它由常见的工业和建筑材料制成。这些材料的使用不带丝毫夸张的成分;它们并不试图暗示或描绘他物。这件作品就是通过简单几何形的重复形成的。没有一丝艺术家的"手艺"或"技巧"的痕迹。相反,雕塑有着冷冰冰的工业制造的味道。即便如此,它看起来还是非常舒服的。叠起的盒子就像一堂关于观看和透视法的课。它们投下的各种阴影、它们之间被均匀分割的空间、光线透过红色有机玻璃的样子、映在被擦得锃亮的黄铜上的物象——一切都给人无法抗拒的乐趣。清晰的逻辑和简单的重复奇怪地令人心安,就像儿歌或孩童从一到十地数手指头。

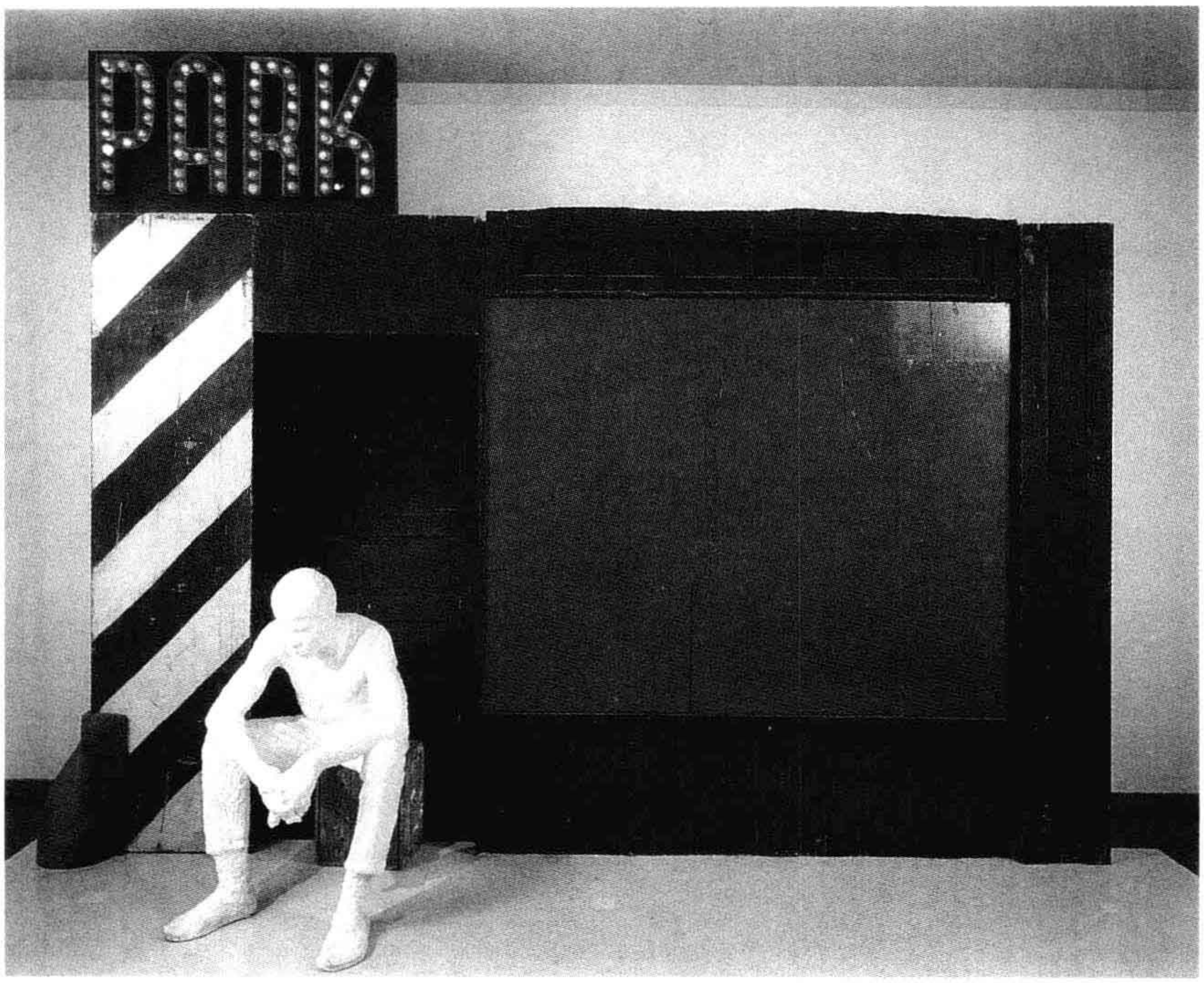
极少主义不是一个由艺术家发起并划定范围的运动,而是批评家为了把握正在他们眼前发生的新艺术而





22.12 (左)弗兰克·斯特拉:《瓦尔帕莱索的肉和蔬菜》。1963 年。布上金属涂料,198.1×343.5×7.6 厘米。艺术家本人收藏

22.13 (右)唐纳德·贾德:《无题》。1969 年。黄铜和红色荧光有机玻璃,10 件,每件 15.6×61×17.8 厘米,之间有 15.2 厘米的间隔。赫希霍恩博物馆与雕塑花园,史密森学会,华盛顿



22.14 乔治·西格尔:《车库》。1968 年。石膏、木头、金属、电子元件和灯泡,299.1×386.1×120 厘米。纽瓦克博物馆,新泽西

创造的一个术语。当时有许多艺术家对简化的形式和简单的材料感兴趣,极少主义这个标签松散地囊括了种类多样的作品。伊娃·赫西的《十九个重复第三号》(见 4.55)有机的纤维玻璃造型代表了极少主义的一个方面。在《螺旋防波堤》(见 3.31)等地景艺术品中,雕塑家罗伯特·史密森逐渐放弃工业材料,转而使用天然材料;放弃画廊,转而以大自然本身作为作品展示场所。与 20 世纪 70 年代的许多地景艺术品一样,《螺旋防波堤》融合了极少主义美学与观念主义(将在后面讨论)原则。

真实,超级真实

1960 年左右,当抽象艺术的统治地位日益受到挑战之时,还出现了另外一股潮流:对人体重新产生兴趣。最有成效的一种人体表现手法是由乔治·西格尔(George Segal)发明的。西格尔是 20 世纪 50 年代末作为抽象画家开始他的职业生涯的,但他逐渐感觉到,画室之外的世界有太多被忽略了。他尝试过制作石膏人像,但很快他就觉得还是另一种方法更好:用浸泡过石膏的布条包裹的办法制作真人翻模塑像。

西格尔通常会把他的人物安排在逼真的三维环境里,比如《车库》(*The Parking Garage*, **22.14**)。这些环境布置得像舞台布景,其中还有真实的物品作为道具,它们通常会让人想到某种都市环境。其效果就像石膏演员表演的戏剧中的某个时刻。西格尔的作品记录的是一种特殊的都市经验:我们每天都会遇到上百个陌生人。他们只是从我们眼前一闪而过,但他们常常留下某种印象——地铁里的女孩、等待交通灯转绿的男子、旅馆窗户里的女人,或车库门口的男孩。从某些方面来说,他们是我们生活中的幽灵,西格尔也正是这样来表现他们的。粗糙无色的石膏表面让我们觉得这些人像毫无个性,但我们也发现,它们是直接从真人翻模而





22.15 （左）唐·埃迪：《给 H 的新鞋》。1973—1974 年。布上丙烯，111.8×120 厘米。克里夫兰艺术馆

22.16 （右）约瑟夫·科苏斯：《一把椅子和三把椅子》。1965 年。木制折叠椅、照片、放大的字典词条定义

相关作品



11.5 路易斯·希门尼斯：《牧马人》。



1.13 胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔：《虚空》。

来，所以都是独特的个体。

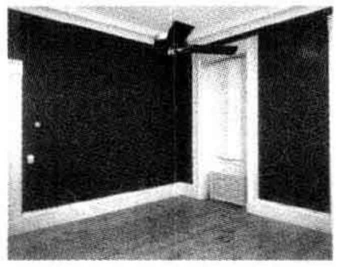
与新达达和极少主义一样，西格尔的写实主义带有强烈的求实成分，依靠的是普通材料本身的特性。这个时期形形色色的绘画流派也都有这个特点，只不过表现在不同的方面。比方说，波普艺术家在二维图像中寻找灵感，弗兰克·斯特拉等极少主义画家创作意在被当作物品来欣赏的画作。乍一看，唐·埃迪（Don Eddy）的《给 H* 的新鞋》（*New Shoes for H.*，**22.15**）似乎是个例外。但它其实画的不是一个商店的橱窗，而是一幅商店橱窗的照片。20 世纪 70 年代，许多画家开始对镜头取景产生兴趣。**照相写实主义（Photorealism）**就是由此产生的流派之一，它指的是照相机所创造的那种特殊的写实主义。《给 H 的新鞋》画的是埃迪本人拍摄的一张照片。他感兴趣的是既透明又反光的橱窗所提供的双重信息。摄影记录数量多得眩目的细节以供日后研究之用的能力在这里展现得淋漓尽致。然而，这幅画并没有照原样临摹照片。首先，照片是黑白的。更重要的是，埃迪让全画都呈现出照片所不具备的清晰对焦状态，产生了一种幻觉般的超级写实效果。

* 指的是埃迪崇拜的两位早期艺术家亨利·马蒂斯、汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann），他们的名字里都有“H”。——译者

观念艺术

观念艺术是一种以观念为主、实现这些观念的形式为辅的艺术，它所采取的形式常常是质地轻薄、存在时间短、朴素、廉价、平常、不起眼的。对于 20 世纪 60 年代中叶作为达达的另一种延续而兴起的观念艺术，马塞尔·杜尚的影响尤其巨大，他的《泉》（见 21.23）等现成品可被视为观念主义作品，只不过它们在这个术语被创造出来之前就已经出现了。在《泉》中，把一个小便器放在画廊中当作艺术品供人观赏这个想法是最重要的。小便器的形式——钢的还是瓷的、大的还是小的、尖的还是弯的——都不重要，它实际上也不是杜尚自己制作的。

相关作品



6.17 索尔·勒威特：《墙面素描第 912 号》。



2.41 费利克斯·冈萨雷斯-托里斯：《无题》。

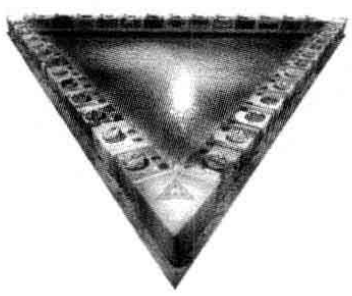
观念主义不是一种风格，而是一种看待艺术的方式，艺术家们将其作了多种不同的运用。约瑟夫·科苏斯（Joseph Kosuth）的《一把椅子和三把椅子》（*One and Three Chairs*，**22.16**）把一把椅子的三种可互相替代的表现形式放在一起进行比较：真实的椅子、椅子的照片和字典上关于"椅子"一词的定义。这段定义只是一张放大的字典词条照片，椅子只是一把简单的木制折叠椅。甚至连椅子的照片也不是科苏斯亲自拍摄的。我们看到的不是一件艺术品，而是记录科苏斯借以提出关于图像，从而关于艺术的问题的一个概念的多种可能方式中的一种。

与多数早期观念主义者一样，科苏斯之所以希望摆脱艺术品实物，是由于他反对繁荣的艺术市场，因为虽未言明，但艺术市场是将艺术等同于古代家具或名设计师服装等奢侈品的。他的自己的艺术转变成观念，并以不具或稍具物质内涵的方式来记录它们。其他艺术家则享受着观念主义带来的审美解放。对于以需由他人来执行的指令为唯一内容创作墙面素描（见 6.18）的索尔·勒威特来说，观念主义让艺术家交出了直接控制权，从而让偶然性和其他人进入了艺术。

女权主义与女权主义艺术

如果您是在 1968 年左右读的本书，第五部分"艺术史"的章节中很可能不会介绍索福尼斯巴·安圭索拉（16.27）、阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基（17.5）、朱迪思·莱斯特（17.13）、伊丽莎白·维热-勒布伦（17.18）、贝尔特·摩里索（21.5）或玛丽·卡萨特（21.12）。艺术史家们知道这些女艺术家的作品，他们只是不想把她们包括在他们所讲述的艺术史当中。人们在上完一堂艺术史课或参观完一个博物馆后，很有可能会认为女性在过去的艺术领域中作用甚微或毫无作为。如果翻到本书的后面，看看 80 年代和 90 年代的艺术，你就会发现，不仅女性艺术家的数量大大增加，而且艺术整体的多样性也有提升。这种多样性准确地反映了当代艺术界的构成，在很大程度上，它应归功于 20 世纪 70 年代的女权主义以及相关的社会和政治运动的影响。

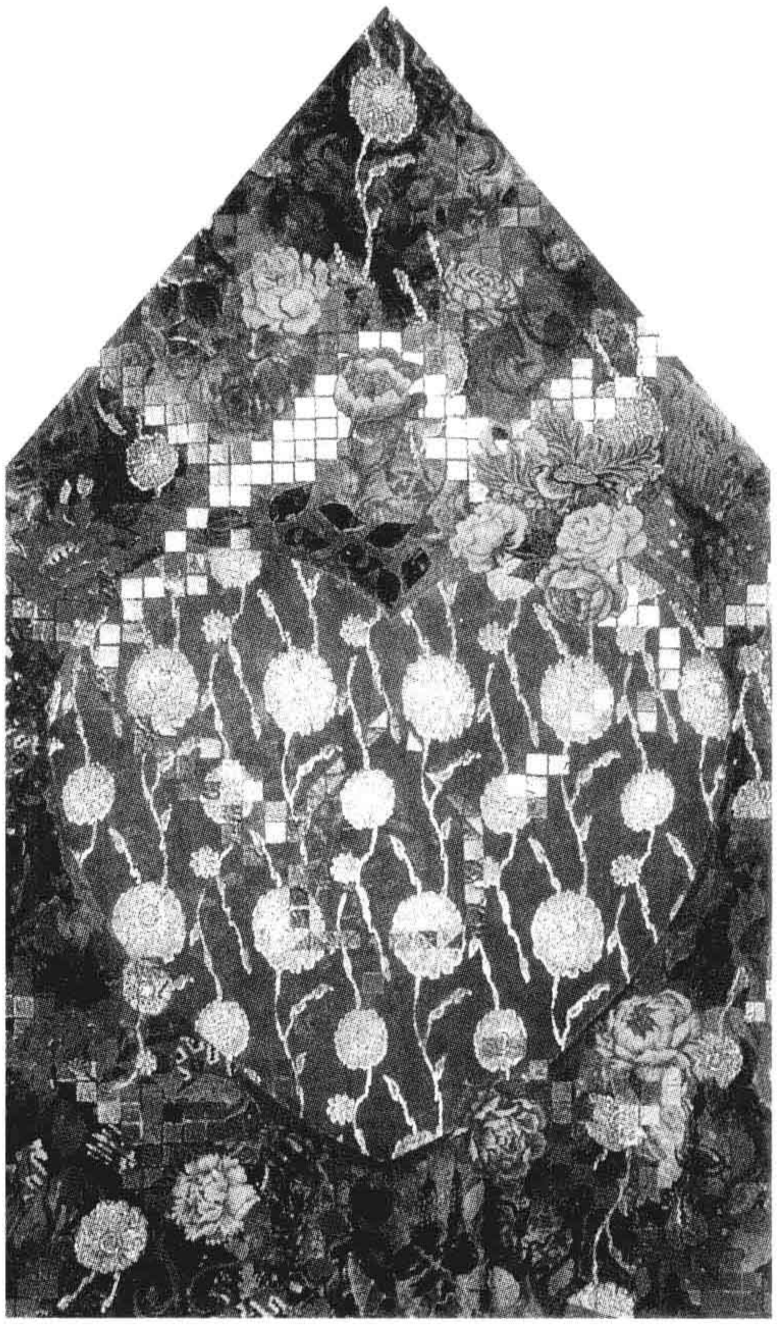
相关作品



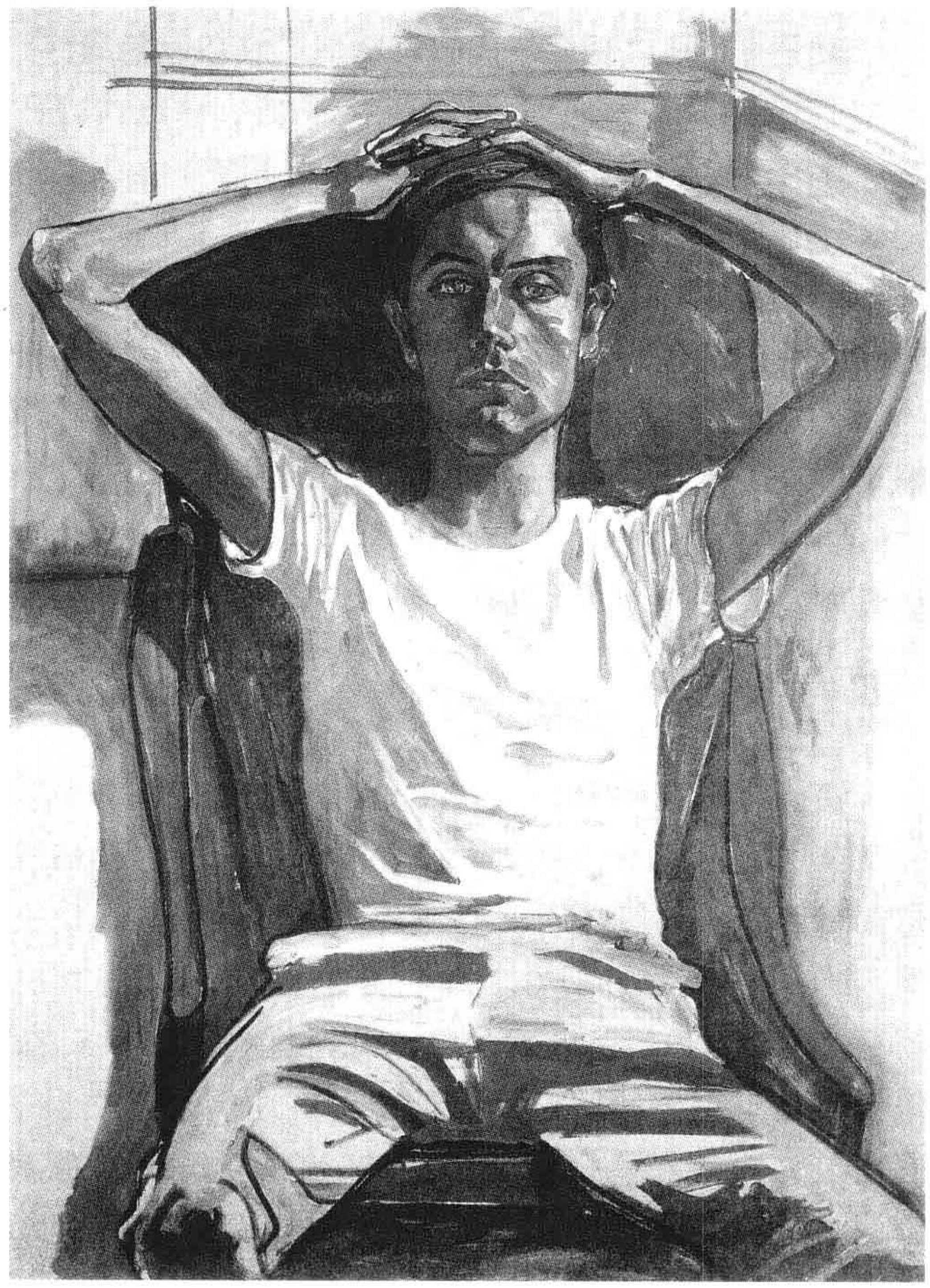
12.19 朱迪·芝加哥：《宴会》。

女权主义组织最初是围绕着平权、同酬等问题建立的。因为在当代社会,图像有强大的影响力,而且无处不在,所以无论是在艺术领域,还是在媒体领域,视觉文化都迅速地得到了女权主义者的关注。女性艺术工作者组织起来,重新寻找过去的女性艺术,努力争取公平的博物馆和画廊展出机会,培养当代女性艺术家。在女权主义的这个第一阶段,一项引起了众多艺术家的兴趣的事业是创造一种女性独有的艺术。影响最大的早期女权主义作品之一是朱迪·芝加哥的《宴会》(见 12.19),它把手工艺的手法引入艺术,向家庭这个历史上大多数时候女性专属的世界表示敬意。芝加哥的同行米丽娅姆·夏皮罗(Miriam Schapiro)在《诚意》(*Heartfelt*,**22.17**)中也再现了家庭的形象。形似房屋示意图的《诚意》是由拼花和植物图案、落花以及一个大大的红心层层堆叠起来的。无所顾忌地布满密密麻麻的装饰的画面以及房子和心这两种易于理解的通俗符号意指女性对极少主义简化至极的工业造型的指责,而在夏皮罗心目中,极少主义就是一种典型的男性艺术。

从那时起,女权主义思想有了相当大的发展,今天的大多数女权主义者认为这些关于女性(和男性)本质的早期观点局限性太明显了。至于极少主义,伊娃·赫西的有机作品(见



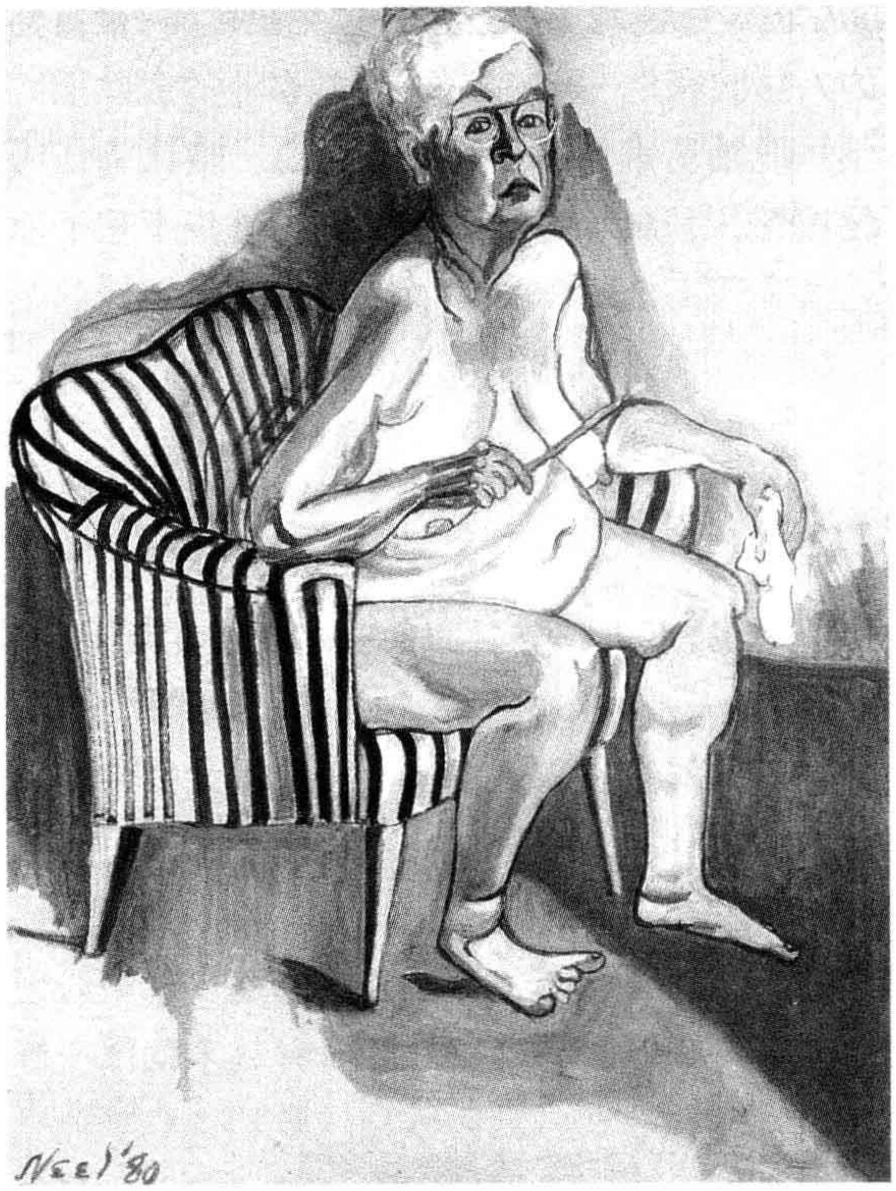
22.17 (左)米丽娅姆·夏皮罗:《诚意》。1979 年。布上丙烯、布料,177.8×101.6 厘米。诺顿·纽曼家族收藏



22.18 (右)艾丽斯·尼尔:《哈特利》。1965 年。布上油画,127×91.4 厘米。国家美术馆,华盛顿

艾丽斯·尼尔

1900—1984



艾丽斯·尼尔:《自画像》。1980 年。布上油画,137.2×101.6 厘米。国家肖像画廊,史密森学会,华盛顿

当一个熟人有一次说艾丽斯·尼尔"画起画来像个男人"时,这位艺术家反驳道:"不,我并不像男人那样画画;但我也不像大家预料中的女人那样画画。"事实上,这个非凡的女人把漫长的一生都用来做出人意表的事,她对主流道德观和风尚的漠视令人振奋。

艾丽斯·尼尔出生在宾夕法尼亚的梅里恩区,是一个被她形容为"反波西米亚"的高尚中产阶级家庭的女儿。她曾在当时的费城女子设计学校——"一所有钱女孩婚前上的学校"——学习,接受正统但全面的艺术技巧基础训练。

到那时为止,她的个人生活也是传统的,但很快它就发生了重大的改变。尼尔用"类型"而非姓名来称呼在她的一生中扮演过重要角色的男人们。离开艺术学校后,她嫁给了"古巴人"。夫妻二人搬到了哈瓦那,在那里,尼尔继续画画,并在 1926 年举办了首次个展。与古巴人的婚姻以破裂告终,尼尔回到纽约,为公共事业振兴署艺术计划工作,这是大萧条期间一个由政府资助的帮助艺术家维持生计的项目。在此期间,她跟"水手"交往并同居,直到他切碎并烧掉她的全部作品。("你知道男人是怎样的:他们吃醋了。他们的占有欲很强。")还有一个"波多黎各歌手"。这几段恋情带来了四个儿女,其中一个幼时即夭折了。后来她又有了几个孙辈,他们成了尼尔艺术中的宠儿。

尼尔一开始是个肖像画家,但她更愿意称自己为"人物画家",因为她觉得肖像画家被人瞧不起。从她职业生涯的大部分时间来看,这一评价是正确的。就在尼尔在艺术上达到全盛的时候——20 世纪 40、50 年代——抽象艺术完全占领了艺术界。人物画家过时了,这种状况一直持续了至少 20 年。直到 1974 年,74 岁的尼尔才在纽约的惠特尼博物馆举办了她的第一个重要展览。展览包括了大约 15 幅"非预订"作品。在漫长的等待之后,艾丽斯·尼尔终于获悉有一个重要的批评家称她为 20 世纪最优秀的肖像画家,当时她本人也没有否认这一说法。不过,这些画在地位上已经超出了记录人物外表的意义上的肖像画。它们是碰巧以人物为对象的重要画作。

很显然,不管是作为艺术家还是人,艾丽斯·尼尔都是有独创性、格外自主的。她的个人生活和事业从不模仿任何先例,她总是随心所欲:"当人们问我是否受到过别人的影响时,我说我从不模仿任何人。我从不这样做,因为我觉得,与艺术相关以及艺术本身最重要的一点是找到自己的路,我也是这样告诉学生们的。"[1]

---

[1] Barbaralee Diamonstein, *Inside New York's Art World* (New York: Rizzoli, 1979), pp. 261-262.

相关作品



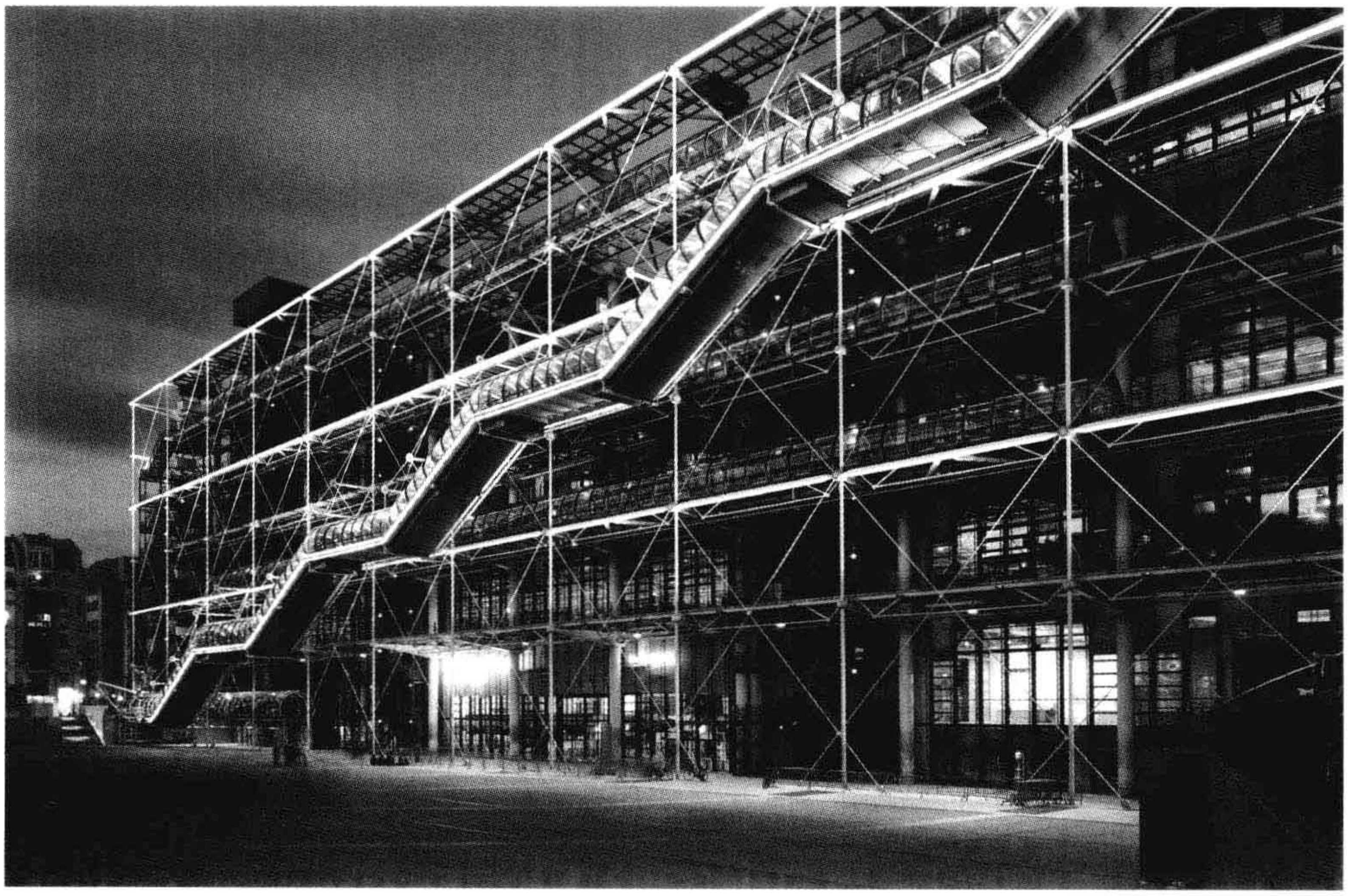
13.36 矶崎新工作室：迪斯尼总部大楼，奥兰多，佛罗里达。

4.55）至少跟任何一个“男性”成员的作品一样有影响。尽管如此，芝加哥和夏皮罗的作品仍然标志着女性向全面参与当代艺术生活迈出了重要的一步。早期的女权主义也让人们注意到了许多从艺已久却从未得到充分认识的在世女艺术家，其中一人就是艾丽斯·尼尔（Alice Neel）。尼尔画人物（**22.18**），这是她的爱好。现在已经很清楚了，她是20世纪最优秀、最富独创性和洞察力的人物画家之一。遗憾的是，她事业的成熟期几乎完全与抽象绘画统治艺术界的那几十年重合。被认为与当代批评家、博物馆馆长和画廊主眼中艺术史的进步不相干而被撇在一边的艺术家远不止她一人。后来，当许多更年轻的艺术家又开始研究具象绘画时，他们发现有一位大师就在他们中间。尼尔的创作从未停止。

80年代以来的艺术：后现代世界？

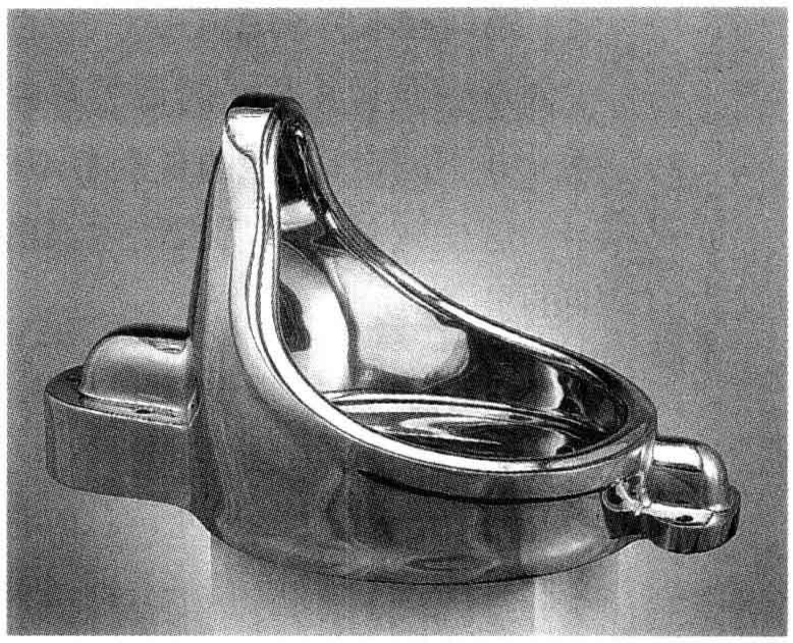
在70年代，许多人逐渐觉察到，似乎占据了现代时期大部分时间的艺术观正在衰退，一些不同的艺术观正在取代它们的位置。这种新思潮后来被称作后现代主义。关于后现代主义是一个真正的新时代，还是只是现代主义的一个新阶段，存在着大量争论。后世无疑将作出判定；了解并描述自己所处的时代总是困难的。

“后现代”一词最早是用来形容伦佐·皮亚诺和理查德·罗杰斯（Richard Rodgers）的乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心（**22.19**）这样的建筑的。1971年设计、6年后建成的蓬皮杜中心曾轰动一时。它被根据用途涂成不同颜色的脚手架、管道和通风井包裹起来，看起来就像一栋



22.19 伦佐·皮亚诺和理查德·罗杰斯：乔治·蓬皮杜国家艺术与文化中心，巴黎。1977年

里朝外翻过来的房子。建筑师本人将它比作"一艘不会飞的朱尔斯·凡尔纳飞船"[①]。蓬皮杜中心是当时背离第二次世界大战之后一直统治西方建筑界的国际风格(见 13.24、13.35)的众多建筑之一。国际风格是 20 世纪初的风格派和包豪斯等现代主义运动(见 534—535 页)思想体系的产物。它的工业原料、简洁线条和长方形外形追求的不仅是成为新时代的表达方式,而且试图营造一种推动人性本身进步的明晰、理性的环境。但是,到了 60 年代中叶,许多人开始觉得国际风格的建筑压抑、乏味。但建筑师们并没有在现代主义观念的基础上向前推进,而是向后退(改造远至古埃及的传统中的建筑装饰和结构,为己所用)和向外扩展(认真看待常见的普通建筑)。他们不再追求国际风格的理性秩序,而是常常强调其他一些同样与人类相关的品质,如谐趣、奇特、怪诞。



22.20　谢里·莱文:《泉》。1991 年。青铜,36.8×36.2×63.5 厘米。沃克艺术中心,明尼阿波利斯

艺术中可能不存在"进步"这回事,这样的观念是构成后现代主义的相关思想网络的一部分。另一个部分是一种更为复杂的历史观。女权主义已经明确地指出,在通常所述的艺术史内部还存在其他未被揭示的历史。艺术史不是一种风格向另一种风格的简单发展——这是一种故意制造出来的表象。相反,每个历史关头都包含了大量方向、矛盾和争论。更合理的历史研究方法或许是研究发生过的每一件事,而不只是研究"胜利者"——他们的风格似乎是"进步"的一部分。这种思考方式促成了巴黎奥塞美术馆等博物馆的建立(见 513[王滢 2]页的"思考艺术:呈现过去")。把这些观念运用到当下,自然会导致多元主义,即艺术可以同时向多个方向发展,每个方向都同样合理。未来的史学家们将不会再挑出一个"正确的",而无视其他。多元主义反过来也承认,不会再有什么唯一的、处于领导地位的艺术中心。相反,艺术领域包括了多个中心和多个层面。

谢里·莱文(Sherrie Levine)1991 年的《泉》(*Fountain*,**22.20**)也许是对后现代主义的最早表述。《泉》是杜尚最出名的现成品,是他 1917 年提交给一个艺术展的一个普通的瓷质小便器(见 21.23)。莱文呈现给世人的是一个亮闪闪的青铜版本。她的《泉》是一个贵重甚至神圣的物品,它表明了这样的意思:《泉》的原作及其代表的一切现在已被当代艺术家们牢牢铭记、奉为圭臬。与此同时,我们注意到,她并没有给她的作品起《向杜尚致敬》或《仿杜尚》这样的名字,也没有以任何方式感谢杜尚。她把它当作她自己的作品来展示,这是后现代主义惯用的一种手法,叫**挪用(appropriation)**。不确切地讲,挪用指的是现有图像在艺术上的反复利用。从这个意义上说,它承认了,图像在我们的社会中大量流通,已成为一种人人都可以使用的公共资源。更严格地讲,挪用起源于杜尚本人,因为他把他人的作品(小便器)当成自己的来展示,而且在这样做时,赋予它们新的意义。在音乐上,许多相同的观念促生了取样法——从事先录制好的歌曲中截取音乐片断,把它们放到新的环境中,从而赋予它们新的含

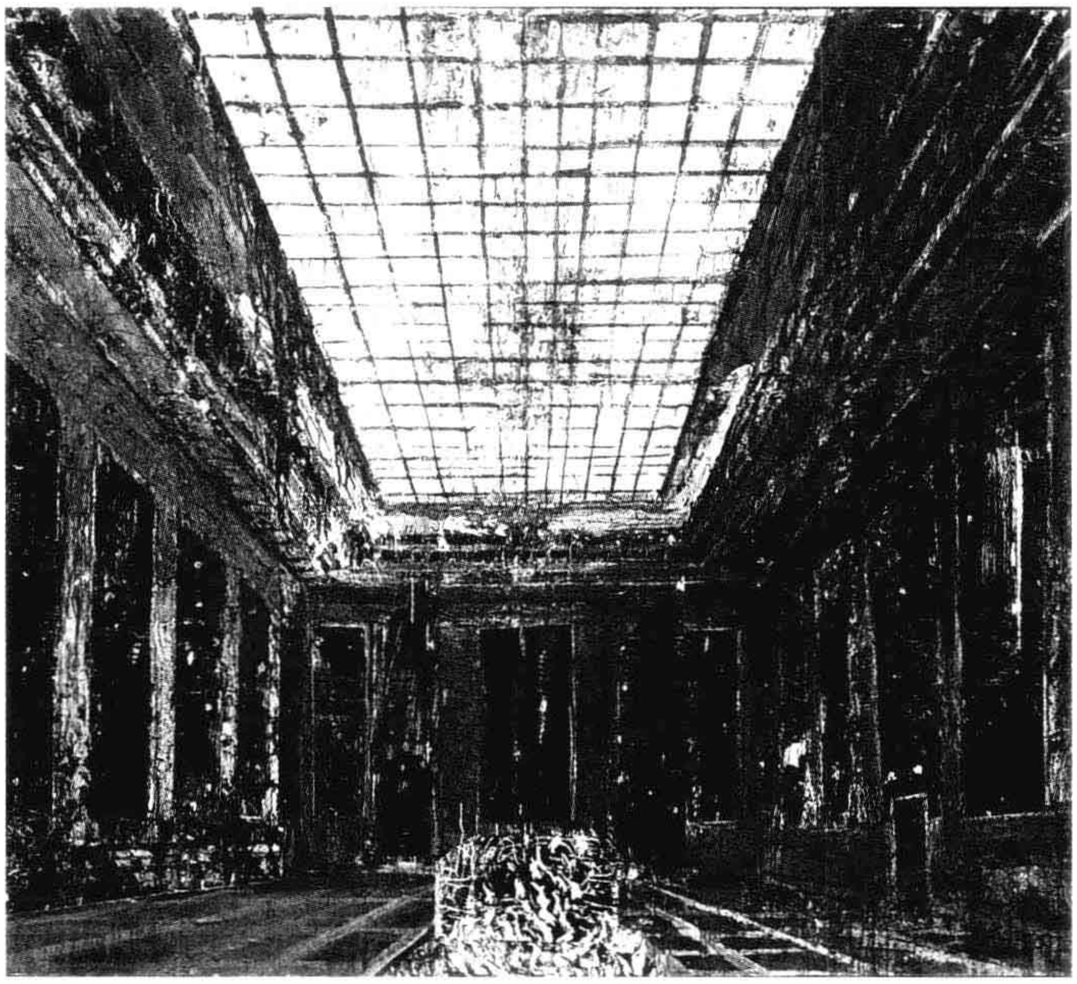
[①] Alan Riding, "Showcasing a Rise from Rebellion to Respectability," *The New York Times*, March 5, 2000.

义。挪用和取样构成了更广泛的理论的一部分,这些理论不相信艺术家是他或她的作品的唯一创造者或者其意义的最终解释权威。所有的艺术家都以这种或那种方式借用点子,作品的意义并不固定,不同的观众有不同的理解。意义的产生以及艺术的创造是一个集体工程。

这些就是构成后现代主义的一部分观念。本章的末尾将考察这个或许存在的后现代时期的艺术。

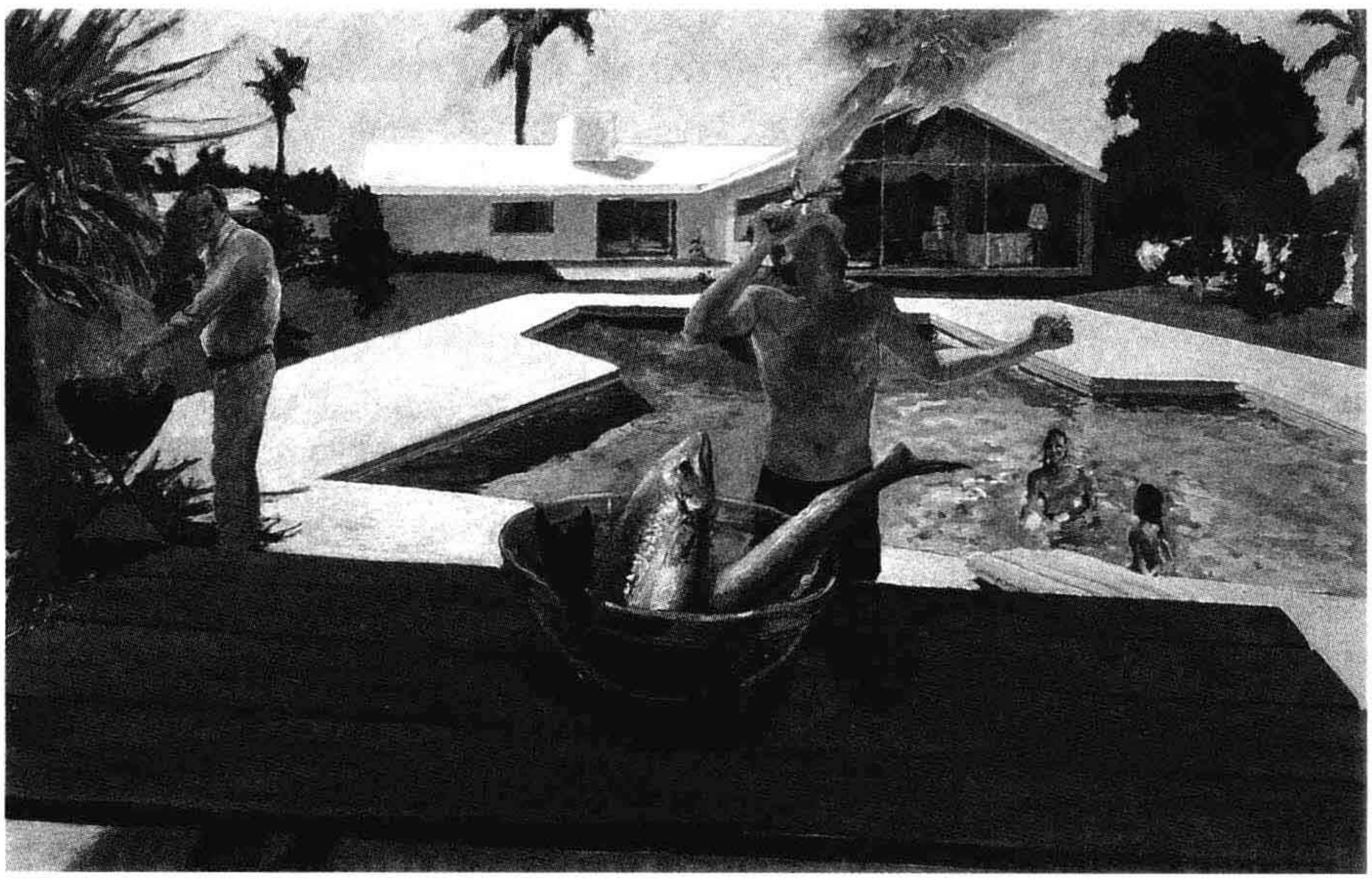
涂绘式绘画

对许多观察者来说,在 20 世纪 70 年代,艺术史似乎停下了飞速前进的步伐,因为艺术家们纷纷开始画画了——不是弗兰克·斯特拉的极少主义物品(22.12),也不是安迪·沃霍尔



22.21 (右)安塞尔姆·基弗:《内景》。1981 年。布上油彩、纸和稻草;287.7×311.2 厘米。城市博物馆,阿姆斯特丹

22.22 (下)埃里克·菲施尔:《烤肉野餐》。1982 年。布上油画,165.1×254 厘米。洛杉矶史蒂芬·马丁收藏。蒙艺术家本人和纽约玛丽·布恩画廊惠允



的丝网讽刺版画(22.9),而是那种把颜料当作富有美感的材料自由运用,以塑造可辨认的、具有表现力的形象为目标的绘画,这种画曾被认为已经过时了。

80 年代初,这些艺术家中的一部分人逐渐作为新表现主义者而闻名,因为他们的作品让人想起 20 世纪初欧洲表现主义运动(见 523 页)的真挚和强烈情感。德国艺术家安塞尔姆·基弗(Anselm Kiefer)成了这个派别中被人谈论最多的一个,因为他的作品常常直接表现其祖国曾经遭受的巨大创伤:以阿道夫·希特勒(Adolf Hitler)为首的纳粹政权的恐怖统治和第二次世界大战的种种暴行。《楼内》(*Interior*, **22.21**)是照着一张希特勒总理府(政府大楼)的照片画的,这座建筑是野心勃勃的纳粹建筑师阿尔贝特·施佩尔(Albert Speer)设计的。在基弗的作品中,用夸张视角来表现的总理府人去楼空,正在慢慢腐烂。房间中央有一堆火在燃烧;它也许将烧毁这座建筑及其代表的政权。大多数批评家将基弗的作品解释成一种驱魔仪式——一种驱逐德国过去的邪恶魔鬼的尝试。而且,艺术家笔下巨大的、跟舞台布景差不多的剧场式空间是空荡荡的。演员们都已离去。

提到新表现主义时,人们首先想到的美国艺术家是埃里克·菲施尔(Eric Fischl)。菲施尔早年的画作探讨的是隐藏在郊区平常生活表象之下的疏离感。《烤肉野餐》(*Barbeque*, **22.22**)以一种不稳定的广角摄影视角展现了纯美式常态生活的一个片断。前景里的物品看起来比正常的要大,整个场景像被风洞吸进去一样,一下子被拉到了远处。在烤架前忙碌的父亲转过身来,对着儿子的胡闹赞许地微笑着。儿子似乎在玩一个有趣的戏法,但这不是戏法。这个男孩在喷火——郁积在他胸中大喊着"放我出去"的青春期怒火。在他们中间,他是一个异类。在他面前,一条弯成弓形的鱼似乎企图挣脱出去。它也跟这里格格不入。

就在菲施尔在郊区搜集素材之时,许多年轻的纽约艺术家则从街头生活、朋克场景以及当时出现

相关作品



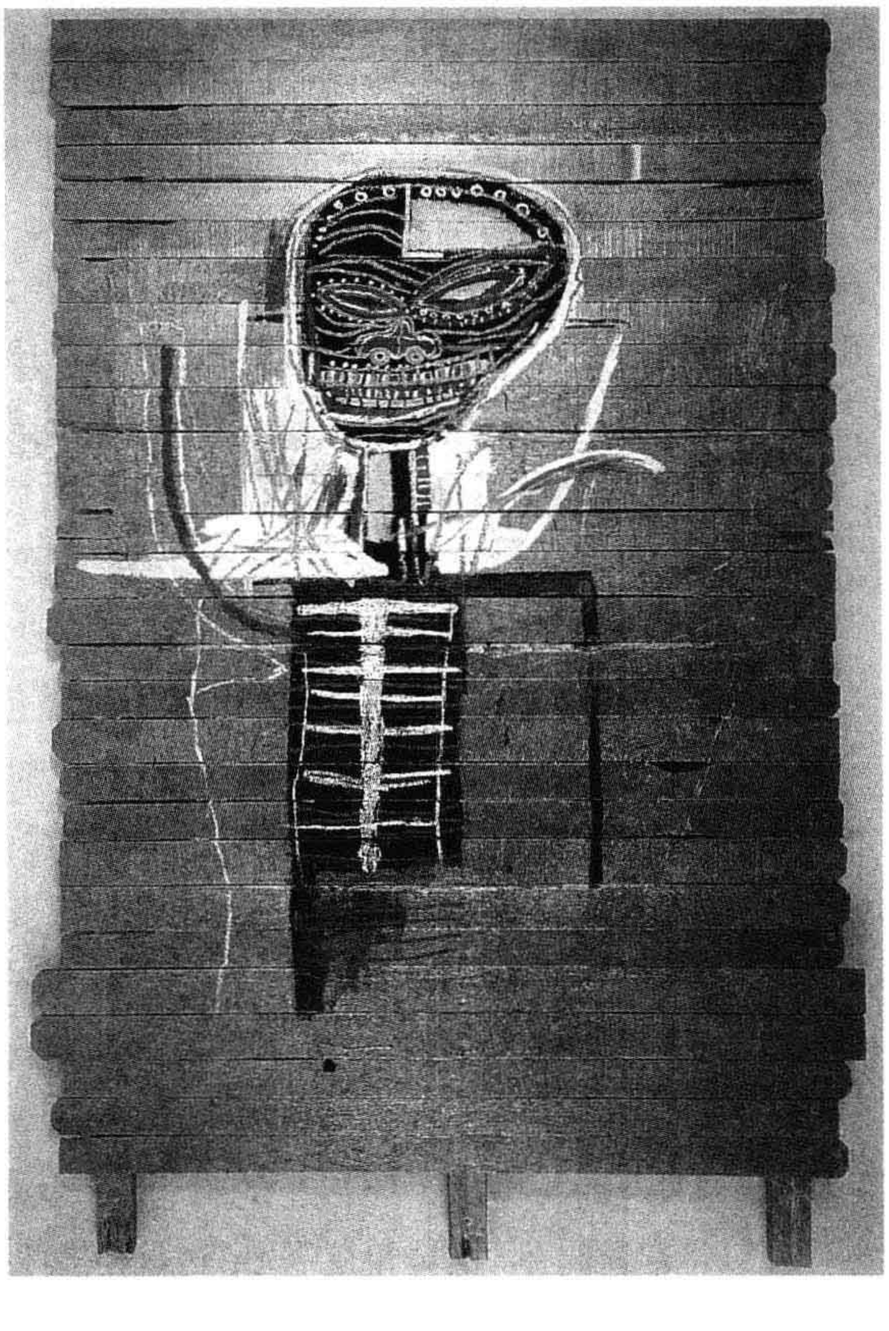
2.20　丽贝卡·珀德姆:《振作起来》。



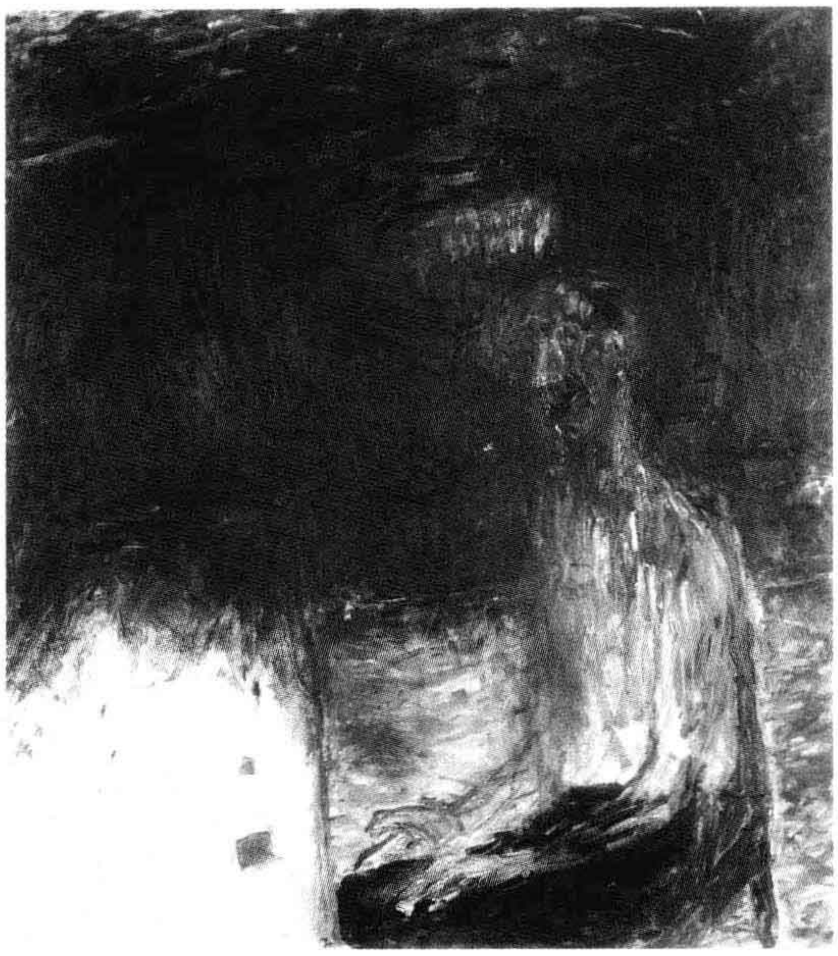
2.23　苏珊·罗滕伯格:《玛吉的马尾辫》。

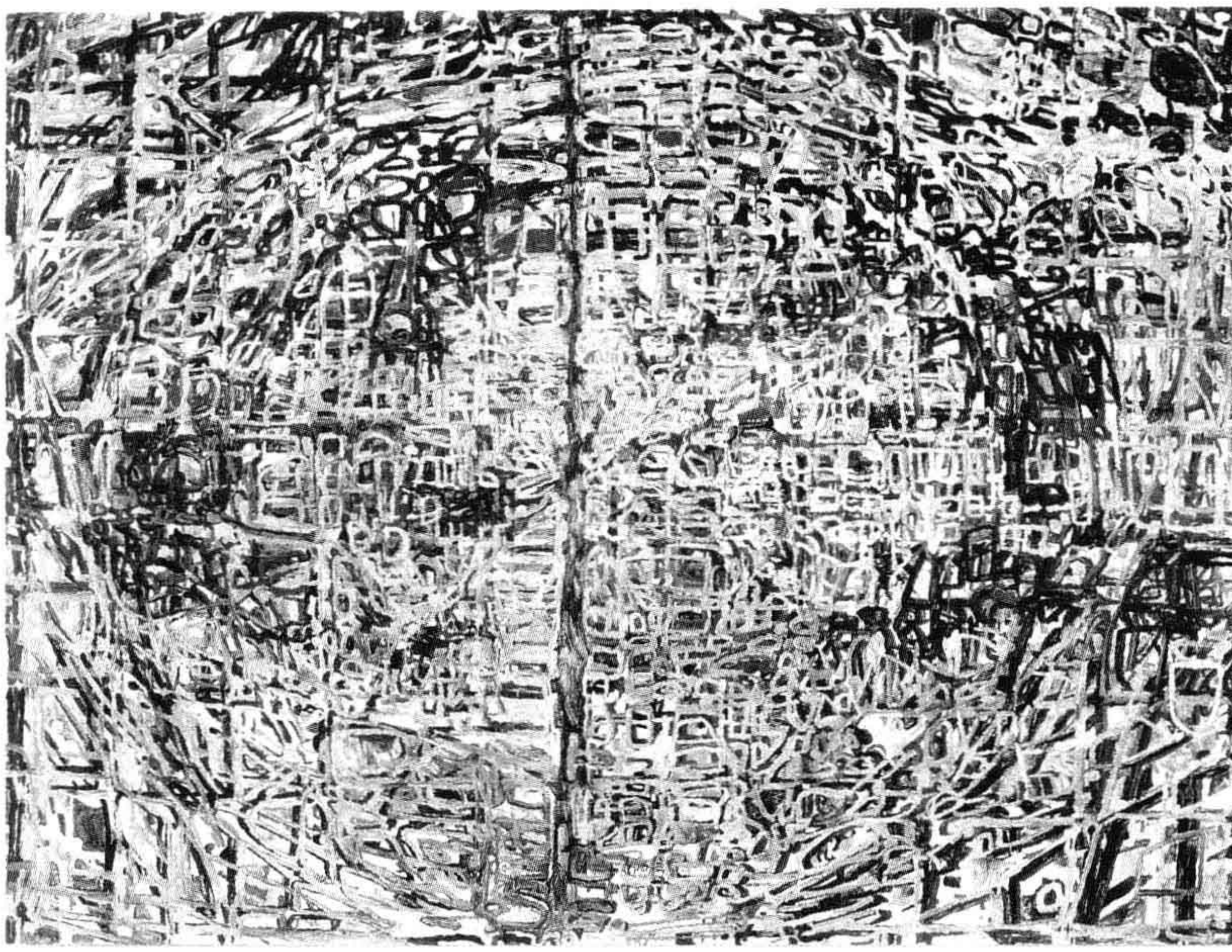


7.11　伊丽莎白·默里:《真相》。



22.23　让-米歇尔·巴斯奎亚:《金色歌舞艺人》。1984 年。木板油彩、油画棒,297.2×185.4 厘米。布罗德艺术基金会





22.24 （左）苏珊·罗滕伯格：《一个黄金时刻》。1985 年。布上油画，137.2×121.9 厘米。布罗德艺术基金会

22.25 （右）特里·温特斯：《色彩与信息》。1998 年。布上油彩、醇酸树脂，270×360 厘米。蒙艺术家本人和纽约马修·马克斯画廊惠允

在地铁、店面甚至城市中几乎每一个物体的表面上的涂鸦画中汲取力量。让-米歇尔·巴斯奎亚（Jean-Michel Basquiat）就是这些画家中的一个，他是 70 年代末从涂鸦艺术起步的。他的作品在 1980 年的一次街头艺术展览上展出时，吸引了画廊主的注意。从第二年他第一次在画廊中展出到他 28 岁时因过量摄入毒品而去世，巴斯奎亚大放异彩，创作了大量引人注目的作品。《金色歌舞艺人》（*Gold Griot*，**22.23**）的主角是一个专门在仪式上讲故事的非洲人，或叫歌舞艺人。这个歌舞艺人形象以一片代表神域的金色为背景，画在一块用木板条拼成的、让人想起加勒比贫民窟的板子上，它体现了巴斯奎亚有意为之的"原始"或"稚拙"风格。但事实上，巴斯奎亚本人绝不幼稚。他在布鲁克林的一个中产阶级家庭中长大，父亲是海地人，母亲是波多黎各人。他博览群书，研究过多种艺术类型和艺术家。在作品中，他试图将他所属的那种混合文化所包含的多个层面全部囊括进来：非裔加勒比的、非裔美国的、纽约的。这种文化喜欢歌剧和爵士乐，说西班牙语和英语，跳莎莎舞和街舞，光顾博物馆和俱乐部。巴斯奎亚的死结束了他令人惊奇的跨越多个世界的事业。

1978 年在惠特尼美国艺术博物馆举办的一个名为"新意象绘画"的展览是最早让公众注意到年轻艺术家对绘画重燃兴趣的事件之一。苏珊·罗滕伯格是参展艺术家之一，她所画的幽灵般的马——它们的黑色轮廓从一片交错盘结的白色笔触中浮现出来——似乎象征着图像从抽象的回归。在《一个黄金时刻》（*A Golden Moment*，**22.24**）中，疾风暴雨般的笔触化成了一个坐在马厩前的骨瘦如柴的人，他的手搁在腿上。这是艺术家蒙德里安，他面前摆着其艺术用到的少得不能再少的材料：一个白色表面、一个红色正方形、一个蓝色正方形。画名中的"黄金时刻"用鲜艳的黄色——第三种原色——写在他四周。画名也指现代主义的全盛时期，

此时，蒙德里安等理想主义艺术家认为自己能通过一种由纯色和纯形构成的艺术，创造一个更美好的社会。

特里·温特斯(Terry Winters)的近作试图为信息这种看不见、无法量化、势不可挡而且同样为我们这个时代的主要现实的抽象存在找到一种视觉上的对应。《色彩与信息》(*Color and Information*，**22.25**)不适用于传统的具象/抽象分类。温特斯创造了一种线性的视觉语言，其基本符号"1"和"0"反映了计算机的开/关、如果/那么的二元逻辑。正如不断重复这些简单的选择就能生成复杂的程序一样，温特斯用它们来构成密密麻麻、层层叠叠的画面，这些画似乎同时指向多种意象：城市的卫星照片、成对的人脑叶、计算机的电路系统、星系形成过程中发生的爆炸、错综复杂的万维网、向外膨胀的纯能量。"我相信，这是我见过的第一幅盛世图景。"一位批评家写道。[①]长期以来被当作已经死亡而被抛弃的绘画似乎摇身一变，成了带领我们走向未来的唯一合适的领路者。

文字与图像，争端与身份

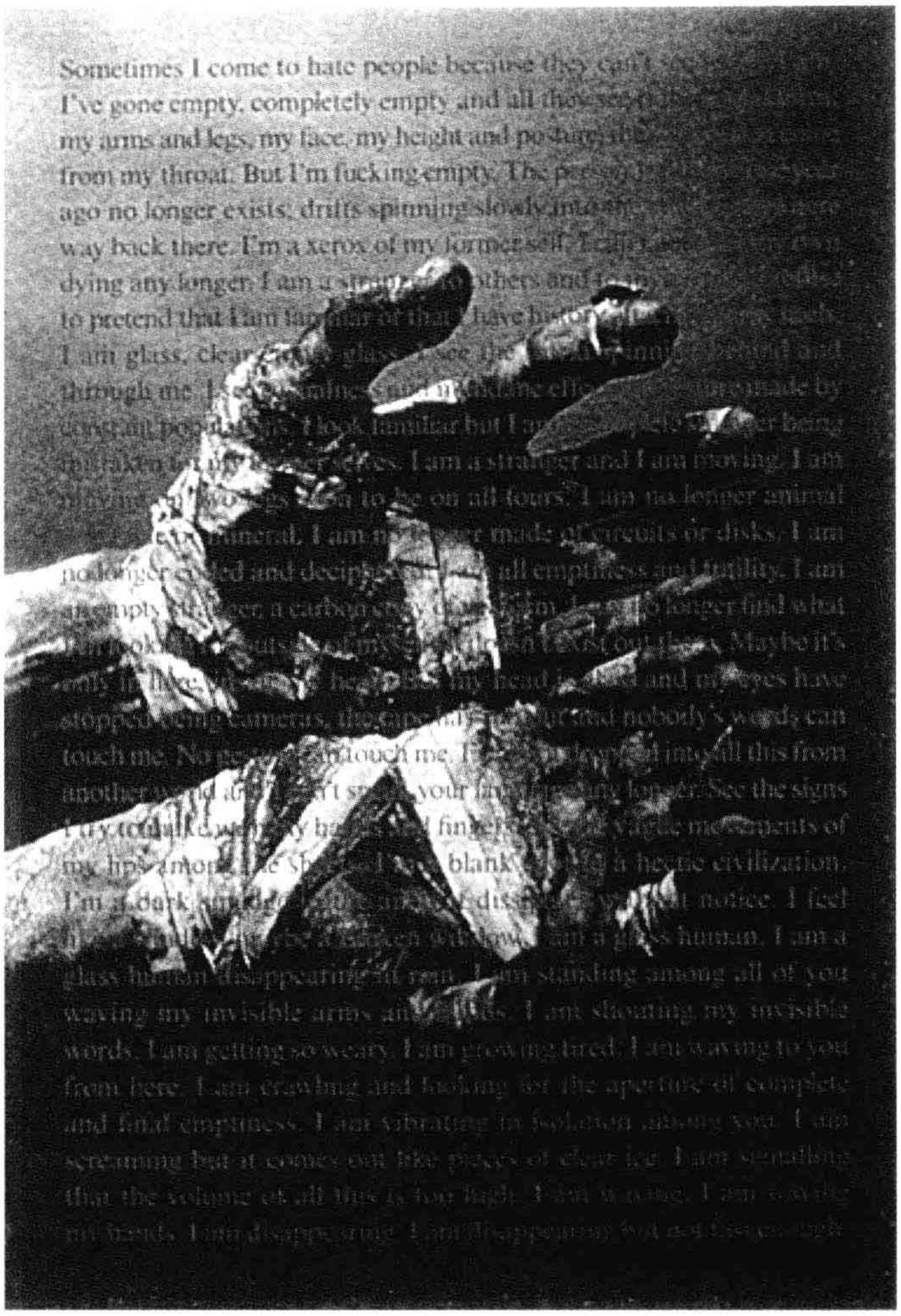
在《吉他、乐谱与酒杯》(7.17)和《移民》(21.19)等作品中，20 世纪初的立体主义艺术家把文字引入了艺术。随着海报和报纸这两种广告形式的发展，文字在这种环境中逐渐成了一种新的视觉存在，立体主义绘画是最先承认这一点的。60 年代，观念艺术常常采取文字的形式或以一种批判的态度将文字与图像并置，比如科苏斯的《一把椅子和三把椅子》(22.16)。到了80 年代，许多人已经认识到，广告是当代普遍的视觉现实，有一批艺术家采用了它的手法，最常见的是用来提出政治和社会问题。

珍妮·霍尔泽(Jenny Holzer)的《保护我免受欲望的控制吧》(*Protect Me from What I Want*，**22.26**)是艺术家在公共场所安插酷似广告语的文字而形成的一系列作品之一。这里的照片拍的就是这件设置在拉斯维加斯著名的宾馆、赌场凯撒宫的作品。照片在一定程度上



22.26　珍妮·霍尔泽：《生存》。1983—1985 年。Darktronics 牌双面电子广告牌，《保护我免受欲望的控制吧》。凯撒宫。内华达当代艺术学院，凯撒宫，拉斯维加斯，内华达，1986 年 9 月 2—6 日

[①] Ronald Jones, "Notebook," in *Terry Winters: Graphic Primitives* (New York: Matthew Marks Gallery, 1999), p. 44.



22.27 大卫·沃伊纳罗维奇:《无题（有时我会憎恨人类)》。1992 年。展板上明胶银版照片和丝网印刷文字，96.5×66 厘米。蒙大卫·沃伊纳罗维奇故居和纽约 P.P.O.W.画廊惠允

让我们了解到了这块标牌所处的浓厚的广告氛围。广告当然正与需要、与制造欲望有关。在令人眼花缭乱的宣传宾馆、赌场、饭店及其他诱惑之物的霓虹灯广告牌中间，有多少人会注意到霍尔泽近乎祈求地喊出警告的标语呢?（右下方有一个广告牌写着“赢 5000 美元！”)我们当然无从得知，但那些注意到它的人可能会有片刻的踌躇。

80 年代最紧张的问题之一是艾滋病的蔓延，它迫使一些原本深藏着的偏见浮上了公共生活的表面。大卫·沃伊纳罗维奇在他最后创作的一件作品(**22.27**)中，运用广告的形式手法来表达这种疾病摧残他的身体时他经历的各种情感。深红色的文字诱使观众靠近了一个一般来说他们可能会避开的画面：一双伸出的缠着绷带的手，它们也许是在乞求，也许是作为证据。文字部分表达了艺术家的愤怒、失意、疲惫和绝望，但它首先表明，他拒绝无声无息地离开人世。“我在与你们的隔离中颤抖，”全文结束时说，“我尖声喊叫，叫声却变成了一片片透明的冰。我用信号告诉你们，这音量太高了。我在挥手示意。我在挥舞我的手。我正在消失。我正在消失，但不够快。”

70 年代的女权主义运动和 80 年代的同性恋激进主义的相关艺术家对于艺术界向表现人类差异的作品开放起到了推动作用，而与此同时，整个美国文化也更清楚地意识到了它所包含的多重身份已经它对它们的过多压制一样。豪内·史密斯(“快眼”)(Jaune Quick-to-See Smith)的《家》(*House*, **22.28**)温和但有力地表达了自己的看法。在一片本身就可以视作一件描绘大平原风光的抽象作品的粗糙黄底上，艺术家画了一个简单似示意图的帐篷，并在上面印上了“家”一词。我们可以把《家》中的这些元素看作对米丽娅姆·夏皮罗的《诚意》(见 22.17)的委婉指责：每个人心中家的形象各不相同。从广告中挑选出来的广告用语被粘贴在画的表面。它们与帐篷形象的

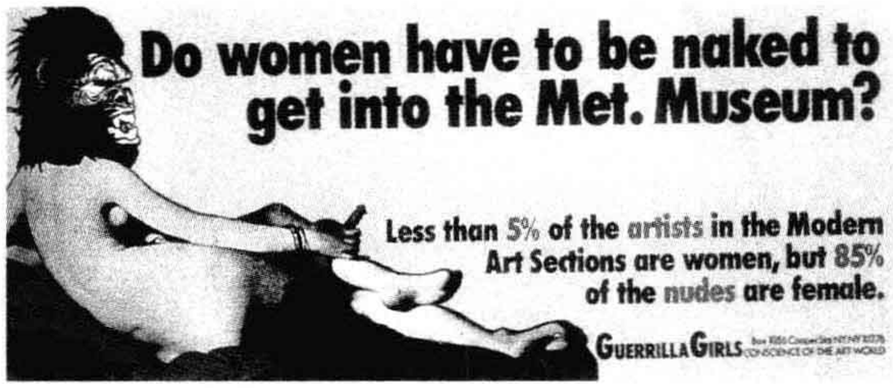
相关作品



3.13
芭芭拉·克鲁格:《无题（我们将不再被看见而不被听见)》。

游击队女孩





游击队女孩部分成员(左)和她们的海报之一(右)

她们是谁?这是个秘密。她们有多少人?这也是个秘密。你怎么找到她们的?不,你没有找到她们。你留下一个口信,如果她们愿意,她们会来找你。如果你在艺术界鼓励性别或种族歧视,不管你喜不喜欢,她们都会来找你。她们常在夜间戴着吓人、凶恶的大猩猩头罩,以游击队员的方式突然袭击。她们每个人都是职业艺术家,合在一起,她们就成了一股必须认真对付的力量。她们就是游击队女孩。

游击队女孩成立于1985年一个在纽约现代艺术馆举办的大型展览开幕后不久。这个名为"当代绘画和雕塑全球扫描"的展览包括了169位艺术家的作品,而他们之中只有不到10%是女性。一个四月的清晨,有许多艺术家生活、工作的下曼哈顿的居民们醒来时发现,屋外的墙上贴满了一张特别海报的多份复本。海报用粗体字问道:"这些艺术家有什么共同点?"下方是42位著名艺术家的名字——全都是男性。海报继续写道:"他们都允许自己的作品在只展出10%或完全不展出女性作品的画廊展出。"

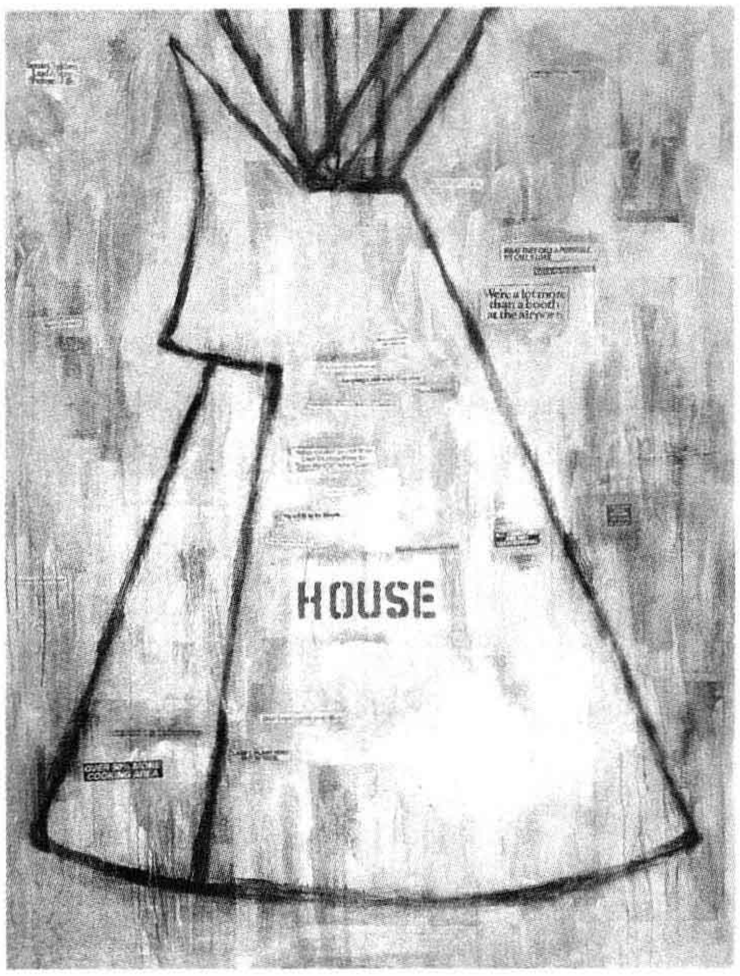
更多的海报接踵而来。一张问道:"女性是否只有赤身裸体才能进入大都会艺术馆?"另一张把"身为女性艺术家的优势"编成了目录,这是一份十分讽刺的清单,其中包括"不必在成功的压力之下工作"、"看到自己的创意在他人的作品中流芳百世"等"好处"。游击队女孩的首要攻击目标是只注意白人男性艺术家,几乎完全无视女性和少数族裔艺术家的艺评家、博物馆、画廊。海报几乎是一夜走红,这部分是因为它们优秀的平面设计,部分则是因为游击队女孩本身的神秘气息。

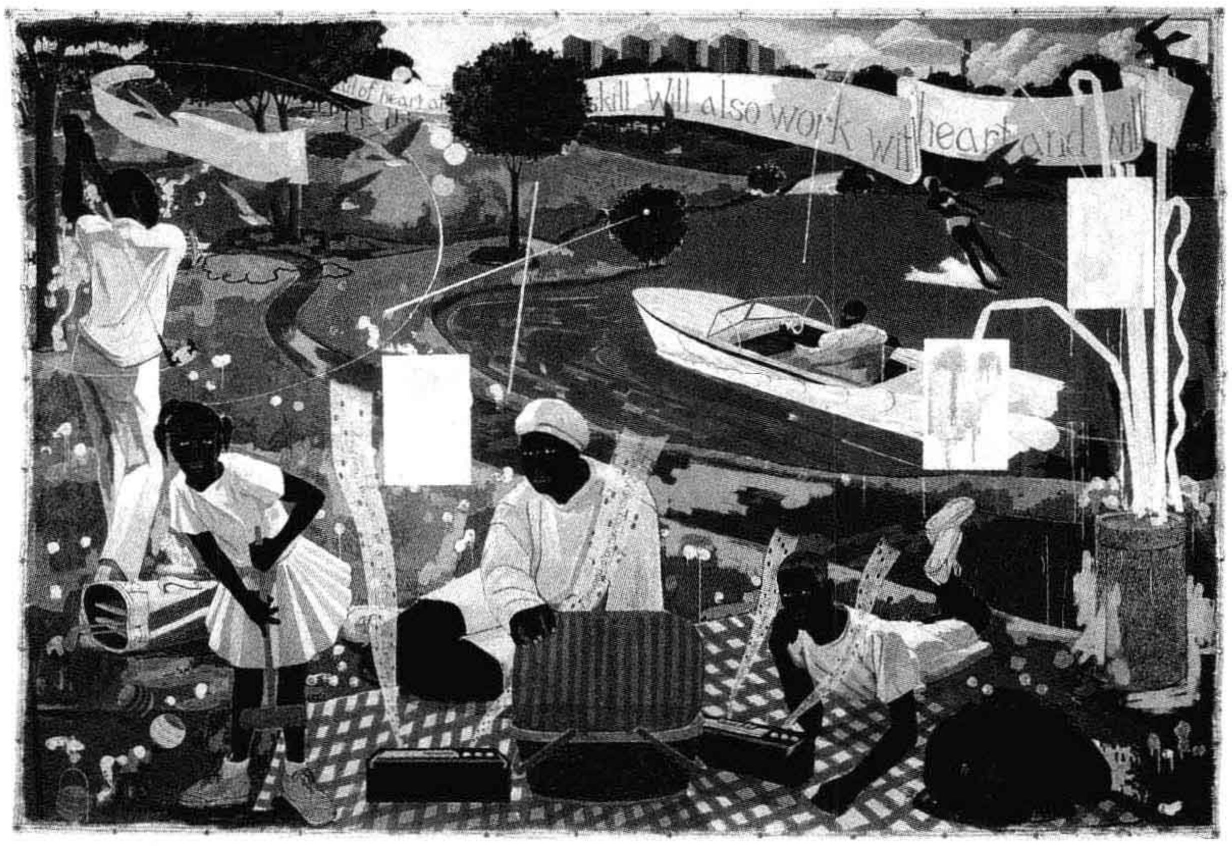
从海报开始,游击队女孩发展到了现场演出。只要有博物馆举办以男性为主的展览,游击队女孩就一定会出现——戴着她们的大猩猩头罩(而且常穿短裙和丝袜),挥舞着香蕉,为欣赏她们的观众表演街头剧。有这样一个构思巧妙的运动,媒体的关注是不可避免的。报刊杂志上刊登了大量关于游击队女孩的文章。她们在电视上接受采访,还常在大学里演讲。她们开办了一个网站 www.guerillagirls.com,出版了几本书,包括《游击队女孩美术馆活动书》(*The Guerilla Girls' Art Museum Activity Book*,2004)。

为了便于交流,每个游击队女孩都用一位已故知名女艺术家的名字来称呼自己(本文的素材就是由"艾丽斯·尼尔"提供给笔者的)。据信,这个团体有几名成员是相当有名的艺术家,但这无法证明,因为这些女人作为游击队女孩在公共场合露面时总是戴着头罩。

大猩猩头罩有双重作用。当然,它能保护佩戴者的身份,但它也把其他人置于不利地位。我们知道这些人都是女人,所以在面对一张可怕的、露出牙齿的猿猴脸时,我们会很窘。这种效果无疑是有意造成的。作为个人,女性艺术家可能缺乏影响力,但作为一个集体,游击队女孩深谙权力之道。

无法确定游击队女孩对于改善女性和少数族裔艺术家的前途有多大影响,但每个改革者都明白,向改变迈出的第一步总会受到关注。游击队女孩有很多秘密,其中之一完全有可能就是成功的秘密。





22.28 （左）豪内·史密斯（“快眼”）：《家》。1995 年。布上丙烯和混合材料，203.2×150 厘米。蒙艺术家本人和迈阿密伯尼斯·斯坦鲍姆画廊惠允

22.29 （右）凯丽·詹姆斯·马歇尔：《消遣》。1997 年。布上丙烯、拼贴，289.6×390 厘米。大都会码头及展览局，芝加哥。蒙杰克·谢恩曼画廊惠允

并置产生了微妙的讽刺意味。一条广告语说：“还记得吗，在无需挑选地毯时，家人聚在一起是多么容易？”另一条则要求“忠于功能”，这参考的是那句著名的现代主义格言：“形式服从功能。”

在《消遣》（*Past Times*，**22.29**）中，凯丽·詹姆斯·马歇尔（Kerry James Marshall）重访了马奈的《草地上的午餐》（见 21.4）和印象主义的中产阶级休闲世界。一家人正在湖边小游，他们玩高尔夫球、槌球，听音乐，划船，滑水。马歇尔把人物的肤色画成了清一色的棕黑，而且显然要把他们画得尽可能地黑。构图模仿了马奈的名作，但最具马奈风格的元素是前景中三个人物的目光。我们曾不止一次地在马奈的画中看到它：看向我们这个方向的困惑且带着点好奇的目光。它让我们猛然意识到自己正盯着别人看。与马奈的画一样，马歇尔的画也是追思前人之作。我们继续前进后，这三人将会回到他们在这个公园里暂时开辟出来的私人空间，继续他们的娱乐活动。

背景中，作为希望的象征的太阳升到了一个住宅区的旁边。代表着快乐的蓝色小鸟围着一条显示出建设未来的振奋情绪的横幅啁啾欢叫。高尔夫球手回身看向城市的样子很像阿伦·道格拉斯的《从奴隶制到南部重建时期》（见 21.33）中那个指着上方给人自由和公正的希望的“山顶之城”的中心人物。马歇尔的画表明，一个住宅区也许不是人间天堂，但它可以成为一个舒适的地方，在那里可以过上称心如意的生活。通过对名画的模仿，马歇尔使自己的作品在一个始于乔尔乔涅和提香（见 16.16、16.17）、经过了修拉《大碗岛上的一个星期天》（见 4.31）这类关于理想社会的想象的田园传统中站稳了脚跟。在这个过程中，他在西方艺术中一向最受重视的历史画里为黑人和日常生活争取到了一席之地。

走向剧场:表演和装置

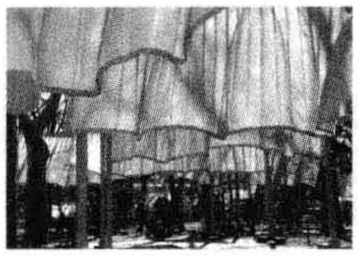
“从这里出发,我们将走向何方?”1957 年,作曲家约翰·凯奇这样自问。他的回答是:“走向戏剧。”[①]凯奇认为,艺术的目标是增强人们的存在意识,他关于怎样实现这个目标的建议为 50、60 年代创造偶发艺术和事件剧的艺术家们提供了灵感。80 年代,这种艺术手法有了相当大的拓展,形式变得更为复杂、自觉,此时的它被称为表演艺术。

与表演艺术联系最紧密的名字之一是劳丽·安德森(Laurie Anderson)。安德森为 1993 年首次展示的大型多媒体表演作品《来自神经圣经的故事》(*Stories from the Nerve Bible*,**22.30**)构建了一个复杂的、通过计算机控制的放映环境:多个屏幕和监视器挤满了整个舞台,它们播放着不断变化的图像和音响。她站在屏幕前讲故事、唱歌,时而用自己的声音,时而通过一个电子变声仪。有时她又演奏起电子琴或电子提琴。安德森说过,“神经圣经”一词指的是人体。《来自神经圣经的故事》的主题是时间,尤其是未来,但安德森关心的其他问题也全都得到了反映,包括语言、记忆、

相关作品



2.40 安·汉密尔顿:《覆盖物》。

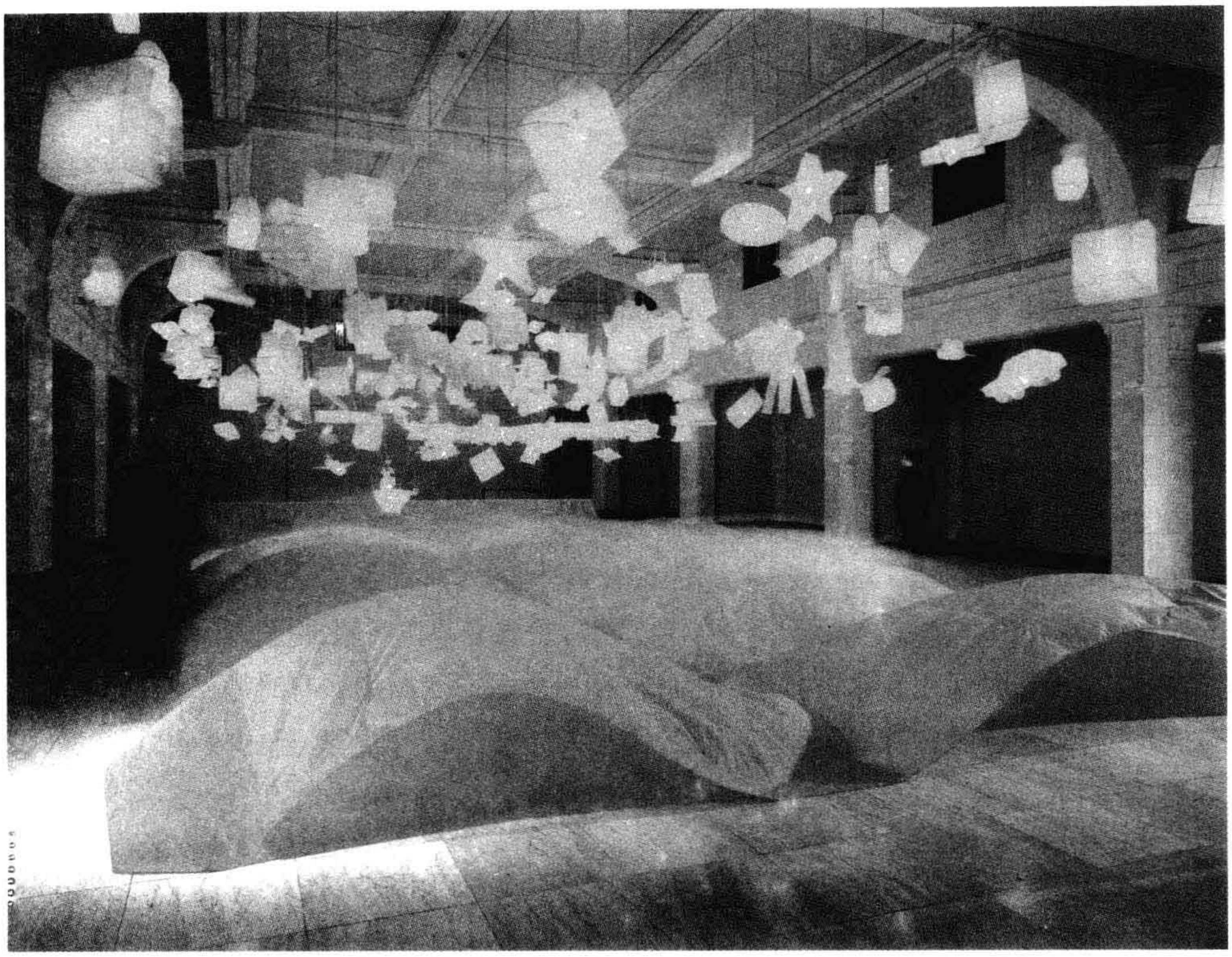


11.33 克里斯托和让娜-克洛德:《门》。



22.30 劳丽·安德森:《来自神经圣经的故事》。1993 年。蒙运河街传媒公司惠允

[①] Cage, “Experimental Music,” p. 12.



22.31 蔡国强:《梦》。装置,上海美术馆,2002 年。悬挂的红色绸布灯笼、绸布红旗、电灯、工业用电扇,尺寸可变。蒙艺术家本人惠允

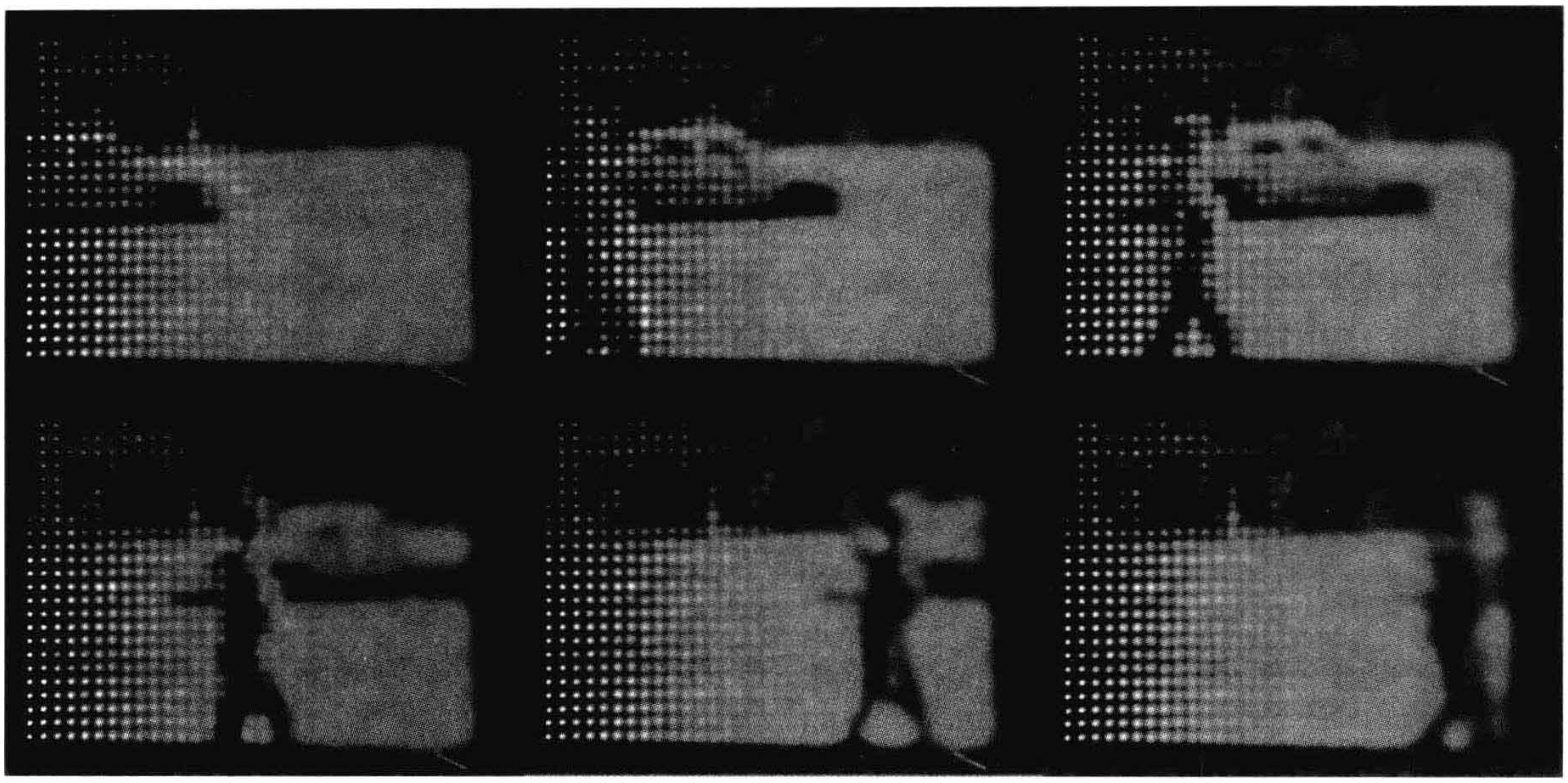
艺术、文化、信仰、政治、科技、权力、男人和女人。她曾写道:“我渴望创造一种能帮助人们尽可能好地生活的艺术。”[①]

表演是当代艺术家为了吸引已习惯于电影、电视、舞会和摇滚音乐会等封闭体验的公众而“提高”作品“音量”的方法之一。另一种方法则用到了装置的形式。与表演一样,装置可以创造出一种引人入胜的剧场体验,只不过演员已离场,只剩下了表演场地。

参观蔡国强的《梦》(*Dream*,**22.31**)的观众会进入一个被丝质红灯笼照亮的迷人空间,这些灯笼形状各异,像什么的都有:星星、冰箱、摩天大楼、麦当劳拱形标志、导弹、坦克、飞机和战舰。一块铺满整个地板的红绸布在工业用电扇吹出的微风中如波浪般上下起伏。蔡国强为在他的祖国——中国举办的一个展览特地创作了这件装置作品,细心的观众可以辨认出它所涉及的中国文化元素。18 世纪的小说《红楼梦》是中国最负盛名的文学名著之一,这部鸿篇巨制通过讲述一个豪门大族的败落,描绘了一幅中国社会的广阔画卷。蔡国强的红楼是一个关于今日中国社会的梦。在中国文化中,红色代表幸福和富足;它也是共产主义的专有色。灯笼当中有象征富裕和军事力量的,还有代表中国国旗上的星星的。与大多数当代艺术品一样,《梦》并不包含一种直接、简单的寓意。相反,它鼓励观众联想、主动提问、反思他们生活的世界。

---

① Roselee Goldberg, *Laurie Anderson* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2000), p. 164.



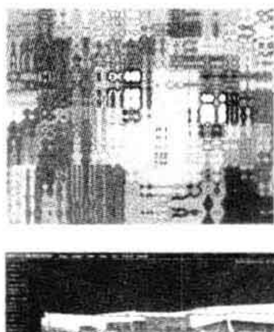
22.32 吉姆·坎贝尔:《第五大道切换镜头一号》的六帧静止画面,2001 年。LED 显示屏、定制电子设备和经过处理的有机玻璃,55.9×76.2×30.5 厘米。蒙旧金山霍斯费尔特画廊惠允

电子领域

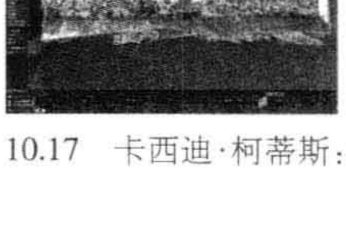
过去 20 年电子技术的发展使得图像和声音可以在编码后以数码的形式传输。原始信息——数码流——迅速地流向全世界,被机器解码成我们理解的形式——文字、静止和运动的图像、声音。所有这些功能日益集中到个人电脑中,个人电脑又通过万维网连接成一个巨大的网络。本书前面的章节介绍了几位利用电子技术进行创作的艺术家,包括珍妮弗·斯泰因坎普(4.57)、卡尔·富奇(8.23)、托马斯·鲁夫(9.18)和卡西迪·柯蒂斯(10.17)。在这里,我们将研究两位利用电子技术来思考电子领域本质的艺术家。

吉姆·坎贝尔(Jim Campbell)探索的是信息与意义之间的关系,这种关系已被电子技术变成了我们日常生活的一个极其重要的组成部分。在《第五大道切换镜头一号》(*Fifth Avenue Cutaway #1*,**22.32**)中,坎贝尔设计了一块由 768 根红色发光二极管组成的显示屏,用来播放一段接收到的数字视频:纽约街头行人和交通的慢动作影像。他在显示屏前放置了一块经过处理,可以漫射光线的有机玻璃。有机玻璃是斜着放的。在左侧,即有机玻璃最靠近显示屏的地方,我们看到每根发光二极管都似乎在无规律地忽明忽暗。往右看,随着有机玻璃逐渐远离显示屏,灯管开始变模糊,从而显出了图像。越往右,随着有机玻璃离显示屏越来越远,图像再次变得不稳定,这一次则是糊成了一片。这里的插图展示的是从作品中抽取出来的六幅连续的静止画面。如果亲临现场观看,慢镜头会产生一种令人难忘的效果,唯一的声音是电流持续而轻柔的嗡

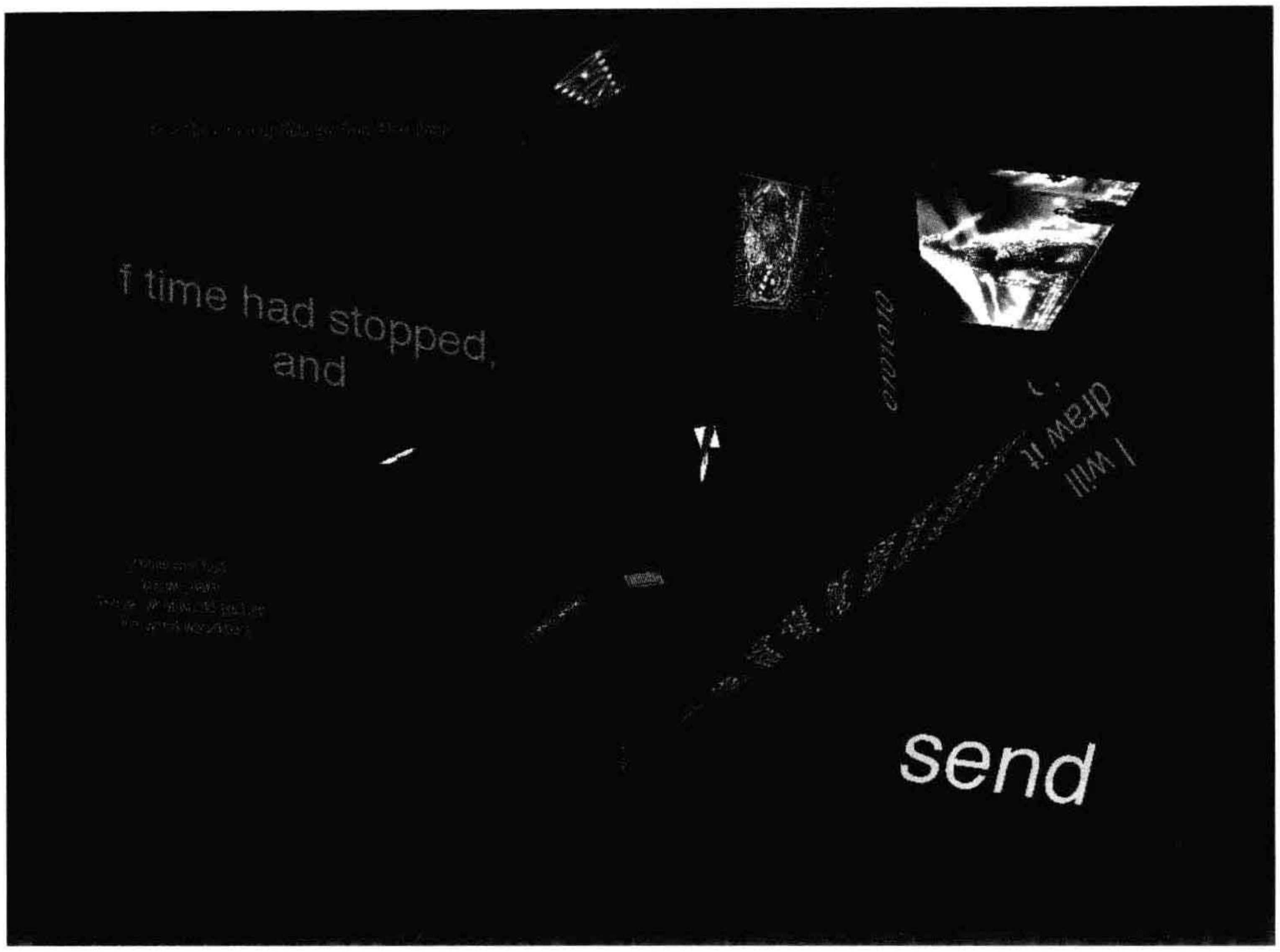
相关作品



8.23 卡尔·富奇:《狂想涂鸦二号》。



10.17 卡西迪·柯蒂斯:《涂鸦考古学》。



22.33 玛丽·弗拉纳根：《[收集]》。2001年。www.maryflanagan.com/collection.htm

嗡声。我们看着行人从左方走进画面,穿过电子的信息世界,进入我们这个与之对等的感知世界。从右方走进来的行人则穿过我们的世界,进入电子王国。

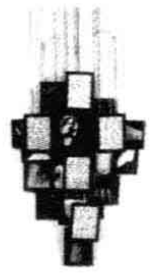
从被发明以来,计算机就引发了各种与人脑的类比。这种比较越来越向双向发展,一些起源于计算机的说法,如"我无法处理那条信息",已进入了大众语言。同时,人工智能的研究者考察了计算机思考的能力。在《[收集]》(*[collection]*,**22.33**)中,玛丽·弗拉纳根(Mary Flanagan)将计算机的另一个与人脑相似的方面——无意识表现成了具体的形象。《[收集]》是一个程序,它可以从弗拉纳根的网站(图说里提供了网址)上下载。下载后,这个程序就会搜索主机上存储的零碎数据——电子邮件、网页浏览器缓冲保存的图片、文档、照片、视频、声音文件,等等。它从这些数据中抽取出一部分,然后把这些片断发送到互联网上的一个巨大的数据库中,这个数据库还包括了来自其他成千上万台电脑的类似数据。它利用这批数量庞大的数据片断制作出一幅飘荡在一个漆黑的、电影般的空间里并不断变化的拼贴画。20世纪初,心理学家卡尔·荣格(Carl Jung)提出了著名的集体无意识概念,即历经百万年的人类历史构筑起来的全人类共有象征符号的仓库。弗拉纳根的《[收集]》从电脑记忆的深处挖掘出了一种集体无意识。

身为人类:肉体生活和精神生活

我们的尘世生活是一种肉体生活,即时间中的一种物质性、动物性存在。当代艺术家将西方通过描绘人体的作品表达人类体验的悠久传统延续下来。每一代人都会问关于的人的物质性的问题,每一代艺术家都会扩展艺术的边界,寻求一种能够表达其新兴趣的形式语

言。在第八章中有图例的基基·史密斯的《我是怎样知道我活在人世的》(见 8.9) 把艺术家自己的身体编成了目录。史密斯对人体内部看不见的部位的密切关注始于通过血液传播的艾滋病肆虐之时。正如那句"沉默=死亡"的口号强调社会强加的传统禁忌此时可以置人于死地一样,史密斯的作品打破了艺术对人体全部真实性的沉默。安妮特·梅萨热的集合作品《我的愿望》(见 5.3)则关注了作为欲望、身份和羞耻心共存之场所的身体。

相关作品



5.3 安妮特·梅萨热:《我的愿望》。

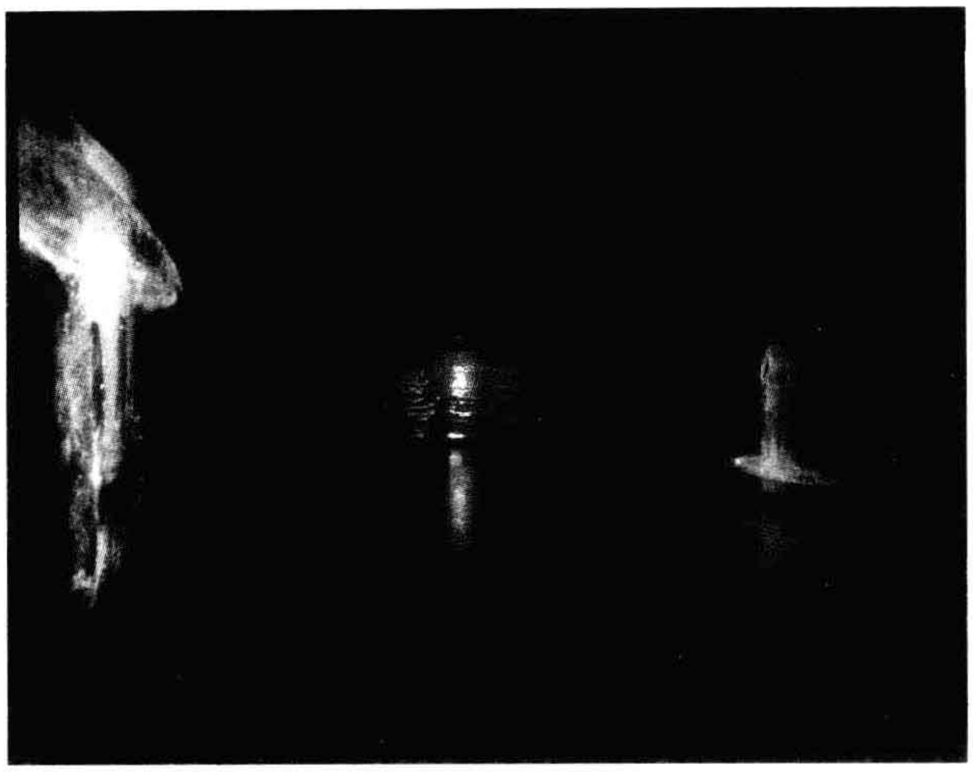


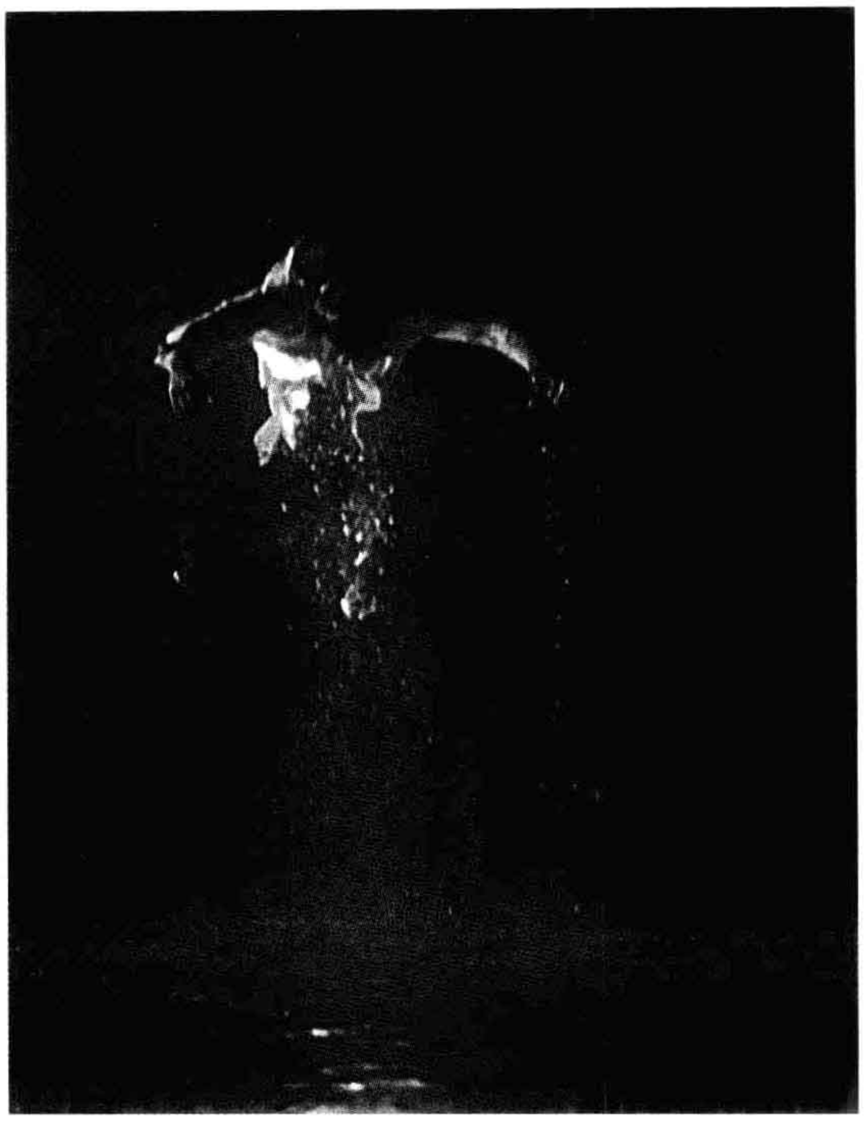
11.24 基基·史密斯:《蜜蜡》。

与史密斯和梅萨热一样,路易丝·布儒瓦拒绝对潜在的恼人话题在艺术上保持客气的沉默。当她本人年事渐高之时,她的艺术以无情的坦诚直面了身体的老化。《无题》(*Untitled*, **22.34**)是新近创作的一批作品之一,在这些作品中,艺术家本人几十年前穿的衣服被用来表现时间的流逝、身体的老化以及我们的生命历程中被我们抛弃或不再适合我们的多种自我角色。挂起的裙子被铺展开,仿佛它有自己的生命似的。其他衣物的样子就没那么讨人喜欢了,它们里面被塞进了东西,仿佛作为物质存在的我们只是肉铺里的一块肉。布儒瓦最早是在超现实主义的艺术氛围里达到艺术上的成熟的,而她今天的作品既有超现实主义对扰人心神的梦境的喜好,又采取了一种不断发展的形式手法,这种手法使她的艺术在每一代观众眼中都焕发出了新的活力。



22.34 路易丝·布儒瓦:《无题》。1996 年。布、骨头、橡胶和钢,高 283.2 厘米。蒙纽约切姆与里德画廊惠允





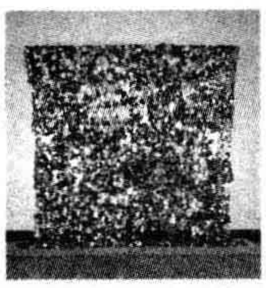
22.35 比尔·维奥拉:(左)《正在死去的天使》、《着火的天使》和《正在出生的天使》,出自《千禧年五天使》。(右)《飞升的天使》细节,出自《千禧年五天使》。2001 年。视频/声音装置。蒙艺术家本人惠允

我们没有证据能证明身体不是我们的全部。但从人类通过艺术对自身的表现来看,一个反复出现的观念是:还存在着别的东西,我们一致同意称呼它为精神、灵魂或本体。艺术本身跟我们关于存在着某种超越人的物质性的东西的信念紧密相连,因为我们通过艺术传达出超出其材料之外的含义。我们认为图像可以拥有某种超越其实际描绘的对象的意义;在舞蹈中,我们可以用身体来帮助我们忘掉身体,暂时地超脱于身体的局限之外;在不夹杂一丁点物质实体、全由声音构成的音乐中,我们可以表达超越文字的感情。

在《千禧年五天使》(*Five Angels for the Millennium*,**22.35**)中,视频艺术家比尔·维奥拉描绘了被我们称为天使的报信天神降临人间的情景。《千禧年五天使》由五段独立的视频和循环音效组成,每段时长 10—15 分钟,它们在一个黑乎乎、空荡荡的大屋子的墙壁上连续、同步地播放。进入屋子后,人们会感到无所适从,这正是艺术家希望达到的效果。那里好像还有其他人,但我们无法看清他们,直到我们的眼睛适应黑暗。四面墙上全都播放着影像,我们不清楚应该先看哪一个,或者先看哪个有没有关系。音响是一种持续而低沉的隆隆作响的白噪音。有一种感觉无处不在:有事要发生。后来发生的怪事也许有助于我们理解所看到的一切:很慢很慢地,每个画面中都相继出现了一个人,他们奋力穿过——大抵是向上——黑暗,身后拖着一串像发光的水泡似的东西。声音大了起来,而且更加杂乱。这些人慢慢消失,水泡散去,声音沉寂,然后视频又从头开始。

维奥拉的方法很简单,即使支持它们的技术很先进。他用

相关作品



1.15 吉姆·霍奇斯:《一点一滴》。



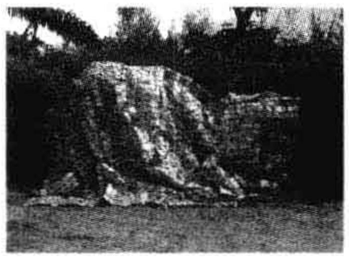
12.22 奥利弗·赫林:《城堡》。

高速、高清视频录下一组人落入或跳入水中的画面，然后把影像及其配音的速度调到极慢。大部分视频是倒着播放的，所以人物会向上冲。产生的效果非常奇特：这些天神一个接一个地冲过一道屏障，来到我们的世界。也许他们正在出生。也许他们正在死去。也许他们带来了一个讯息。也许这些情况都有。

相关作品



4.39　塞缪尔·福索：《酋长：把非洲卖给殖民者的人》。

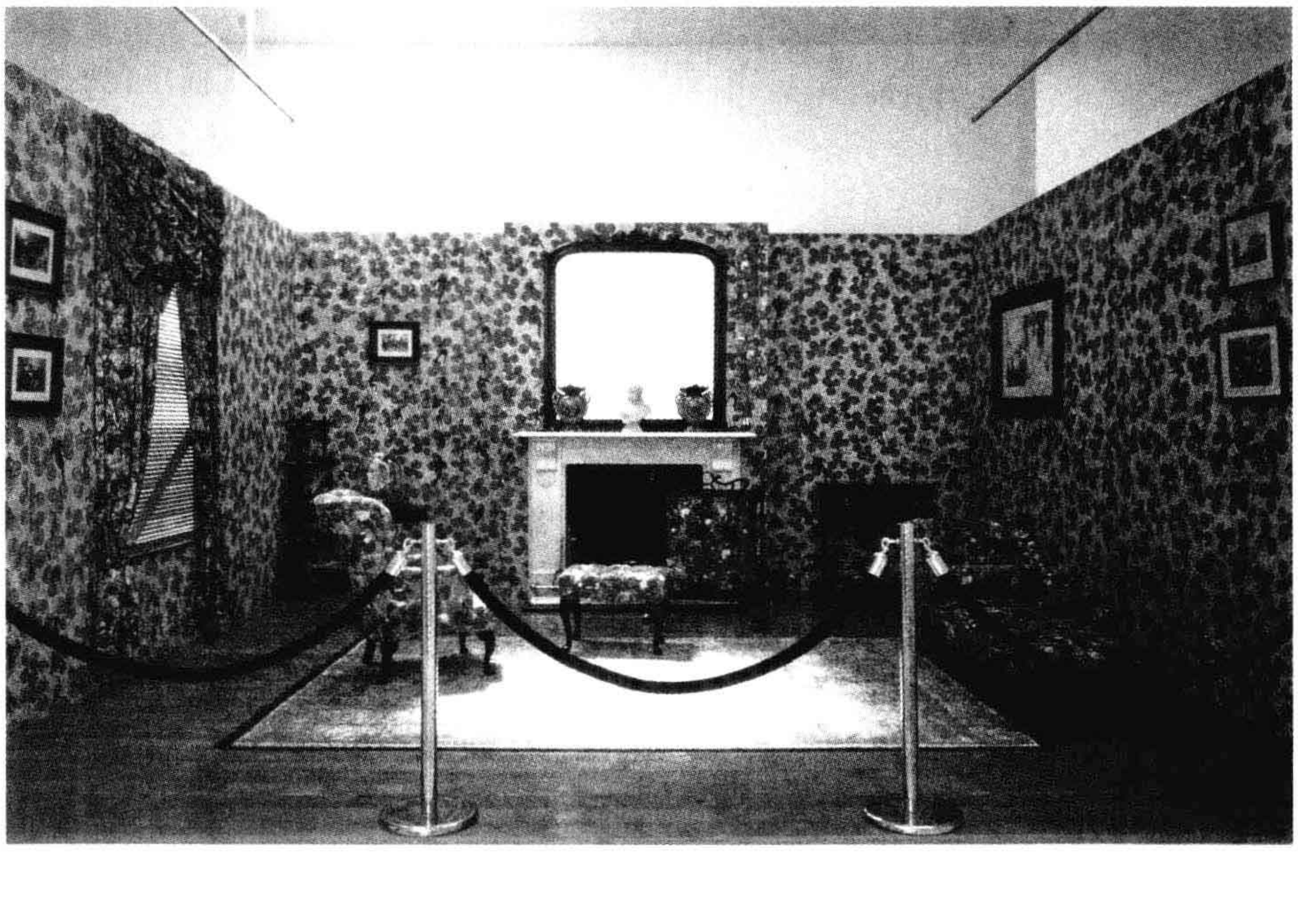


12.21　阿纳祖伊：《莎莎》。

向世界开放

正当后现代理论家接受了艺术中的多元主义，指出将不再存在任何唯一的、居于领导地位的艺术中心，艺术从此将向多个同样合理的方向发展时，全球化却正在经济和文化上将全世界各国联结在一起。作为这一进程的一部分，西方的艺术观连同视频和因特网等新媒介以及装置、表演和观念主义策略等新兴实践一起，已被其原生地之外的广大地区采用。西方新艺术的机构背景——学校、博物馆、画廊、大型双年展——也蔓延开来，催生了一个国际网络，起源于多个地区的艺术在其中传播、出名。我们将以对六位来自更广大世界的当代艺术家的研究来结束本章。

乍一看，因卡·肖尼拜尔（Yinka Shonibare）的装置《维多利亚时期慈善家的客厅》（*Victorian Philanthropist's Parlour*，**22.36**）就像是某个欧洲文化博物馆举办的一个展览。这件装置作品像在告诉人们，这是 19 世纪末一个典型的英国中产阶级家庭的起居室。虽然这种看法完全符合它给人的印象，但我们也注意到，墙上和家具上都盖着颜色鲜艳的非洲织品。为什么？我们也许还记得，在维多利亚时期，大英帝国急剧扩张，在非洲拥有广大的殖民地。这些织品或许揭示了维多利亚生活中被遮蔽的一面：国内的富足是以从国外攫取的不正当财富为支撑的。



22.36　因卡·肖尼拜尔：《维多利亚时期慈善家的客厅》。1996—1997 年。装置；混合材料，尺寸可变。蒙伦敦史蒂芬·弗里德曼画廊和纽约詹姆斯·科汉画廊惠允



22.37 奈良美智:《浮世绘》。1999 年。书页上油画,16 幅组成画面之一;42.2×33 厘米。蒙洛杉矶布卢姆与坡画廊惠允

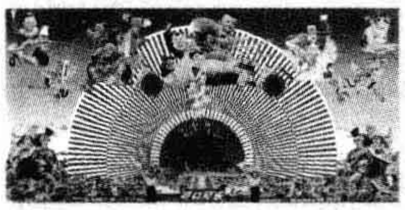
相关作品



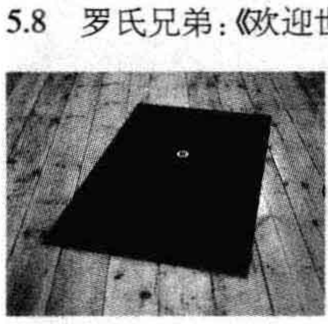
7.16 村上隆:《叮叮城堡》。



9.9 刘铮:《古代壁画前的年轻僧人》。



5.8 罗氏兄弟:《欢迎世界名牌》。



4.36 莫娜·哈透姆:《礼拜垫》。

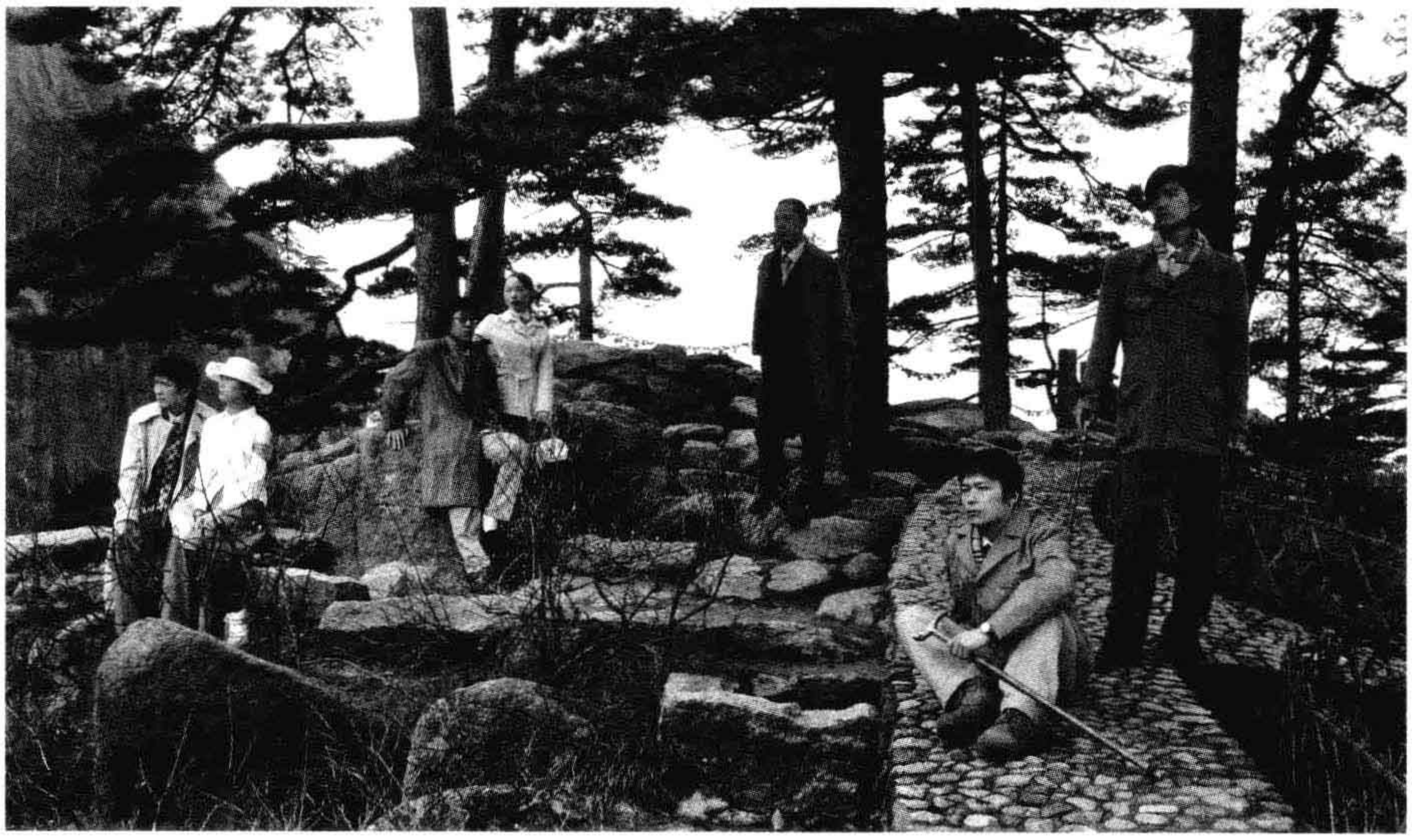
事实上,肖尼拜尔的装置作品的寓意比这更微妙。这种布料尽管在西非广泛用于制衣,但非洲其实并非它的原产地。它最早是 1900 年左右由荷兰人生产出来的,荷兰人仿照当时他们的殖民地印度尼西亚的蜡防印花布研制出了这种布料。英国人很快也开始生产类似的布,两个国家都把布销往非洲,它在那里大受欢迎。直至今日,这些身为"非洲特产"的布料依然在英国和荷兰生产着。肖尼拜尔的装置促使我们思考这些复杂的往复关系,它们动摇了简单化的文化纯正、纯粹观。肖尼拜尔研究这类问题有其优势。他出生在伦敦,父母是尼日利亚人。3 岁时,他随家人迁居尼日利亚。在成人以前,他在家说约鲁巴语,在学校说英语;在非洲上学,在英国过暑假。肖尼拜尔认为自己既是尼日利亚人,也是英国人。这类混合的国际身份在全球化的世界里可能将变得更为普遍。

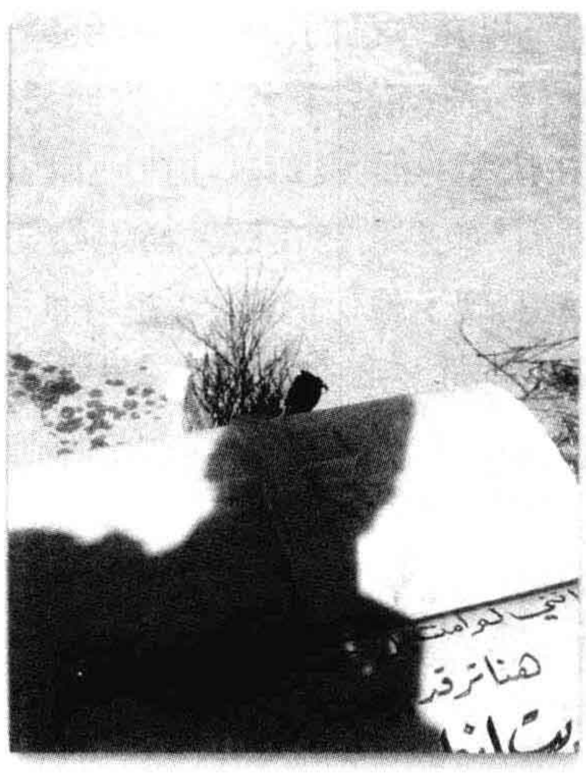
文化身份作为主题再次出现在日本艺术家奈良美智(Yoshitomo Nara)的《浮世绘》(*U-ki-yo-e*,**22.37**)中。奈良美智是在日本当代流行文化,包括漫画书中寻找灵感的众多日本艺术家之一。奈良美智在一本翻印的日本江户时代木刻版画集的书页上一连画了多张画,这幅插图就是其中之一。这些名为浮世绘的版画是它们那个时代的大众艺术——成千上万地制作出来,以大概相当于一碗面条的价格销售出去。随着时间

的流逝，浮世绘的意义发生了变化，今天，它们作为重要的艺术品被收藏在博物馆里。对于世界上许多人来说，这些版画已成了日本艺术和文化精髓的代表。在这里，奈良美智将一幅浮世绘改造成了流行艺术、当代艺术：他在上面画了一个漫画风格的小女孩形象。奈良美智的小女孩像怪物一样从水里冒出来，但她的模样一点也不恐怖。旁边的小岛看起来就像个洗澡玩具！奈良美智的画既强调延续，也强调变化，因为这个当代的小女孩被放到了一个久远的、理想化的旧时日本的背景中。

在奈良美智的古今并置之外，中国艺术家杨福东在他的视频作品《竹林七贤》(第一部分)(*Seven Intellectuals in a Bamboo Forest, Part 1*, **22.38**)中关注了未来。杨福东的视频是最终形成的一部长篇影片的第一部分，它跟踪拍摄了一群时髦的朋友登黄山的过程。在这个风光秀美的名胜古迹，他们赏美景，谈人生，畅想未来，举行他们并不太相信的古代许愿仪式。

视频的题目提到了竹林七贤，这是生活在中国漫长历史上另一个变化无常的时代——220 年汉朝灭亡之后政治动荡的那几十年——的一群道家文人、作家。作为文人，他们本应在官府中供职。但相反，他们退隐乡野，不定期地聚在一片竹林里饮酒、赋诗、欣赏彼此的清谈。



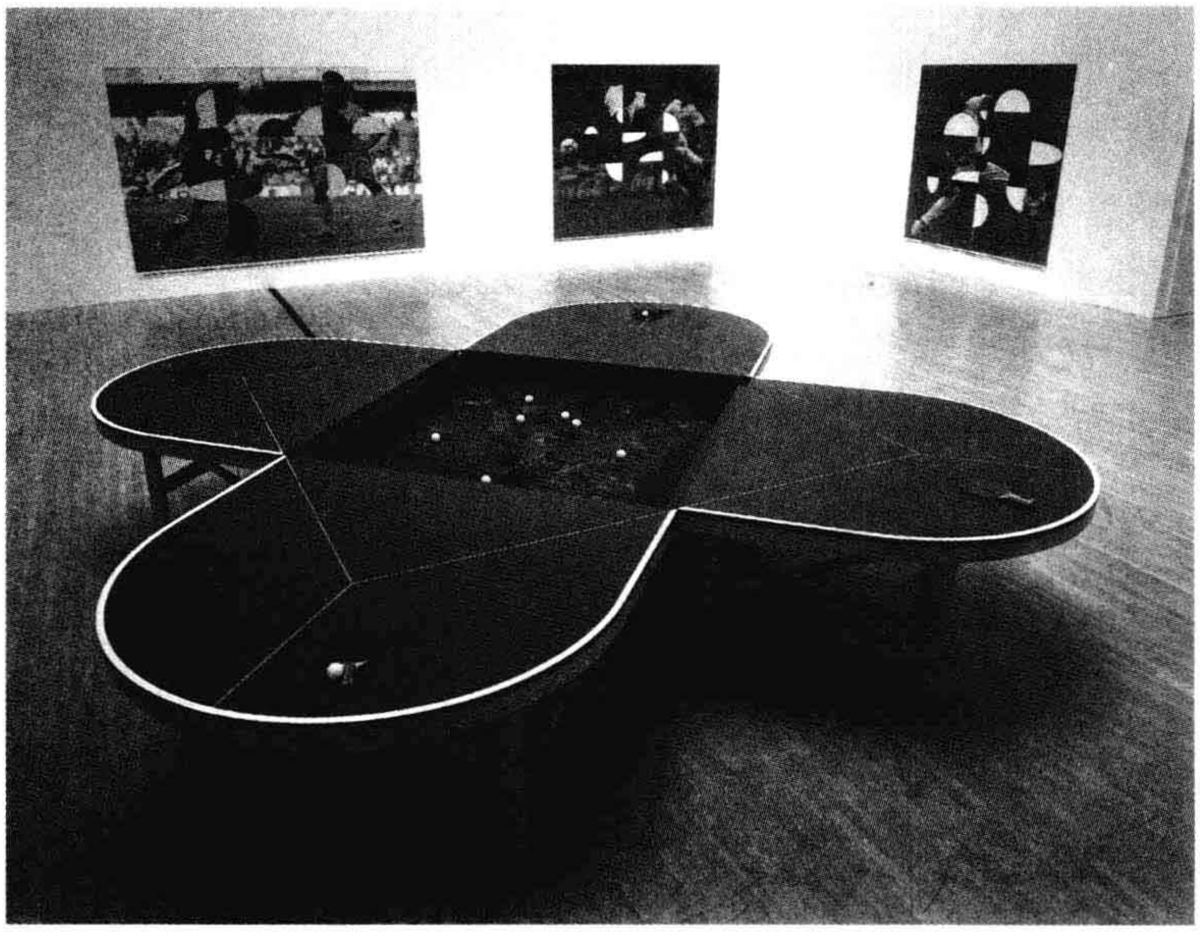


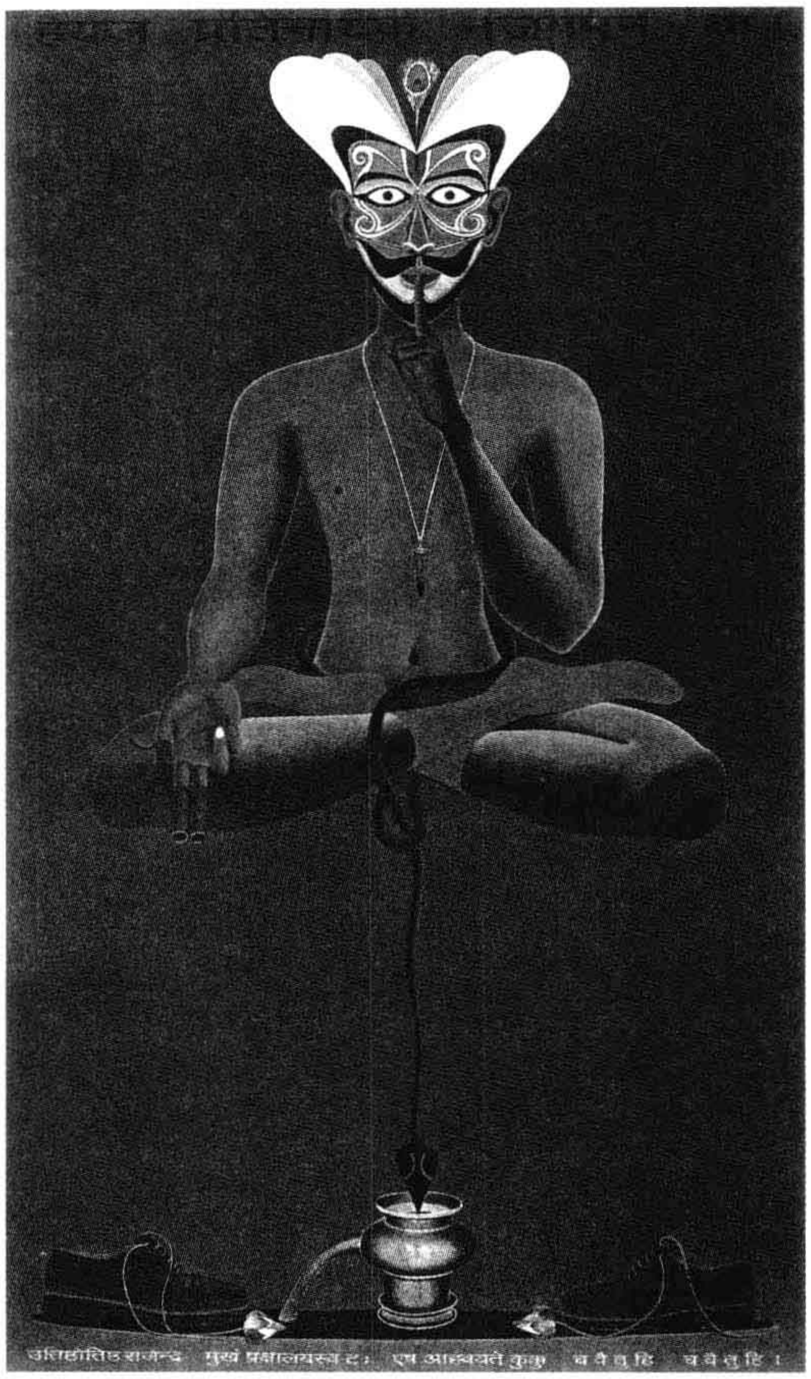
22.38 (上)杨福东：《竹林七贤》(第一部分)。2003 年。转换成视频的 35 毫米黑白胶片，30 分钟。蒙玛丽安·古德曼画廊惠允

22.39 (左)埃米莉·雅西尔：《我们从哪里来》(细节)。1997—2003 年。照片和加框文本，尺寸可变。蒙纽约亚历山大与博宁画廊惠允

22.40 （左）加夫列尔·奥罗斯科：《乒乓球台》。1998 年。混合材料，76.2×426.1×426.1 厘米。当代艺术博物馆，洛杉矶

22.41 （右）苏伦德兰·奈尔：《靡非斯特……要不然就是滔滔不绝地朝四外喷涌的话语（云中鹁鸪国）》。2003 年。布上油画，210×120 厘米。乌沙·米尔昌达尼藏品，美术馆，孟买





他们是那个时代的自由人士，才华横溢但行为古怪的避世者，他们正因为此而受到了后世的崇拜和赞美。那么杨福东的七个朋友呢？当中国进入受市场驱动的全球经济时代之时，他们是按游戏规则办事并期待成功呢，还是选择过更平静、朴实的生活？他们似乎早已作出了选择，但七贤的召唤仍将萦绕在他们心头。

埃米莉·雅西尔（Emily Jacir）让我们看到了一位先后由几种文化塑造出来的艺术家。雅西尔出生在约旦河西岸的伯利恒，在沙特阿拉伯长大，到意大利上的高中，然后在美国学习艺术。雅西尔持有美国护照，这使她可以在自己的祖国自由活动，而这种自由是大多数巴勒斯坦人享受不到的。她利用这一特权实施了一个名为《我们从哪里来》（*Where We Come From*）的项目，其中一个细节被展示在这里的插图（**22.39**）中。雅西尔向生活在国内或流亡海外的巴勒斯坦人问了一个简单的问题："如果我能在巴勒斯坦的任何地方为您做一件事，您想让我做什么？"接下来的几年里，她实现了他们的要求，并用照片和文字记录下她的活动。一些要求很实际（去耶路撒冷的以色列邮局替我交电话费），大多数是怀旧的（喝我父母村里的水），但所有的要求都朴实得令人感动。这里的插图记录的是一个生活在伯利恒的巴勒斯坦年轻男子的要求。"在我母亲生日那天去她位于耶路撒冷的墓地，"他要求，"献花并祈祷。"所附的文字说明板用英语和阿拉伯语解释道，这个年轻人曾申请进入耶路撒冷的特许，但在过去，这是不会得到同意的。文字部分还详细叙述了雅西尔代表他扫墓时的感受。

雅西尔的项目涉及空间及其如何被分隔的主题——关于土地和地貌、边界和领土、政治及其对人类的影响的观念。墨西哥艺术家加夫列尔·奥罗斯科(Gabriel Orozco)则在他的《乒乓球台》(*Ping Pond Table*, **22.40**)中从一个抽象得多的层面探讨了类似的观念。奥罗斯科对游戏及其反映一个文化关于自然、地貌甚至宇宙运行的观念的方式深感兴趣。他喜欢自己发明游戏,在他的雕塑中,他有时会选择一些游戏,给它们增加一个新的维度,把它们变成他所谓的"哲学游戏"。乒乓球让奥罗斯科感兴趣的地方是在一项为两个游戏者设计的运动中,充当分界线——中性的"非空间"——的球网所划定的空间。奥罗斯科把这种游戏扩大为四人同玩,同时也扩大了球网的空间,把它变成了一个位于球台中央的水池。水也可以充当边界,许多国家就是被河流或湖泊隔开的。在游戏领域,我们很熟悉高尔夫球运动中的水沟障碍。但奥罗斯科指出,他的新型球场还可以被看作以一眼泉水为中心开出的四片花瓣,因为南亚人把宇宙想象成从生命之源开出的一朵花。奥罗斯科这是用一种文化的世界观来重新想象另一种文化所创造的一项游戏。

印度画家苏伦德兰·奈尔(Surendran Nair)在《靡非斯特……要不然就是滔滔不绝地朝四外喷涌的话语(云中鹁鸪国)》(*Mephistopheles … Otherwise, the Quaquaversal Prolix (Cuckoonebulopolis)*, **22.41**)更直接地利用了传统的南亚宗教意象,但画名提到的却是欧洲和古希腊的文化遗产。这种混合是奈尔的典型风格,他的作品自由地谈论世界神话和传说、历史和政治、文学和民俗、文化仪式和个人体验。靡非斯特是中世纪德国的浮士德传说里魔鬼的名字。在故事中,浮士德是一个炼金术士、巫师,他把自己的灵魂交给魔鬼,换取魔鬼的学识和效劳。奈尔笔下的靡非斯特脱掉了鞋,摆出冥想瑜伽的盘腿姿势,飘浮在空中。他的脸变成了一个程式化的面具;他的包头巾像灯一样放着光。他的手做出佛像(见2.28、3.6和19.5)那种有特定含义的手势。右手施与愿印,但其中两个手指变成了一根枪管;左手示意安静。靡非斯特会送什么礼物?他想要什么作为回报?奈尔提供的补充标题没有多大帮助。"Quaquaversal Prolix"的意思大概是"滔滔不绝地朝四外喷涌的话语"。" Cuckoonebulopolis"也叫"云中鹁鸪国",出自古希腊剧作家阿里斯托芬(Aristophanes)的一部讽刺剧《鸟》(*The Birds*)。它是鸟儿们为两个来自饱受战争折磨的雅典的难民建立的一个乌托邦社会的名字。

苏伦德兰·奈尔的画是由画名中一长串的词支撑起来的,但这些词并不足以解释此画之谜,它们没有表达出它的全部含义。艺术中总有一部分内容是我们无法转化为语言的。这个形象像鬼魂一样在我们眼前升起,命令我们保持沉默。

相关网上资源



欲知更多与本部分相关的知识、定义、互动活动、网页链接和视频,请登陆 www.mhhe.com/lwa8。

延伸阅读

一般性书目

Barnet, Sylvan. *A Short Guide to Writing about Art,* 8th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.

Brigstocke, Hugh, ed. *The Oxford Companion to Western Art.* Oxford: Oxford University Press, 2001.

Clarke, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms.* Oxford: Oxford University Press, 2001.

Cummings, Paul. *Artists in Their Own Words.* New York: St. Martin's, 1982.

Goldwater, Robert, and Marco Treves, eds. *Artists on Art: From the Fourteenth to the Twentieth Century.* New York: Pantheon, 1974.

Langmuir, Erika, and Norbert Lynton. *The Yale Dictionary of Art and Artists.* New Haven, CT: Yale University Press, 2000.

Nelson, Robert S., and Richard Shiff, eds. *Critical Terms for Art History,* 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Tucker, Amy. *Visual Literacy: Writing About Art.* New York: McGraw-Hill, 2002.

Turner, Jane, ed. *The Dictionary of Art.* 34 volumes. New York: Groves Dictionaries, 1996.

第一部分　导论

Anderson, Richard L. *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art,* 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2004.

Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking.* Berkeley: University of California Press, 1972.

Carroll, Noel, ed. *Theories of Art Today.* Madison: University of Wisconsin Press, 2000.

Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why.* Seattle: University of Washington Press, 1995.

_______. *Art and Intimacy: How the Arts Began.* Seattle: University of Washington Press, 2000.

Elkins, James. *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students.* Urbana: University of Illinois Press, 2001.

Shiner, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History.* Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Staniszewski, Mary Anne. *Believing Is Seeing: Creating the Culture of Art.* New York: Penguin Books, 1995.

Willats, John. *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

第二部分　艺术语汇

Albers, Josef. *Interaction of Color,* rev. ed. New Haven, CT: Yale University Press, 1975.

Arnheim, Rudolf. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts.* Berkeley: University of California Press, 1988.

Elam, Kimberly. *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition.* New York: Princeton Architectural Press, 2001.

Elkins, James. *The Poetics of Perspective.* Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Feldman, Edmund Burke. *Varieties of Visual Experience.* New York: Abrams, 1987.

Gage, John. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction.* Boston: Little, Brown, 1993.

Gage, John. *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism.* Berkeley: University of California Press, 1999.

Goldstein, Nathan. *Design and Composition.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.

Lauer, David. *Design Basics,* 3rd ed. Fort Worth, TX: Harcourt Brace, 1990.

Nelson, George. *How to See: A Guide to Reaching Our Manmade Environments.* Boston: Little, Brown, 1979.

O'Connor, Charles. *Perspective Drawing and Applications,* 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.

Puttfarken, Thomas. *The Discovery of Pictorial Composition.* New Haven, CT: Yale University Press, 2000.

Stewart, Mary. *Launching the Imagination: A Comprehensive Guide to Basic Design,* 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2006.

第三部分　二维媒介

Albus, Anita. *The Art of Arts: Rediscovering Painting.* Michael Robertson, trans. Berkeley: University of California Press, 2001.

Bellatoni, Jeff, and Matt Woolman. *Type in Motion: Innovations in Digital Graphics.* New York: Rizzoli, 1999.

Betti, Claudia, and Teel Sale. *Drawing, a Contemporary Approach,* 3rd. ed. Fort Worth, TX: Harcourt Brace, 1983.

Bloom, Jonathan M. *Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World.* New Haven: Yale University Press, 2001.

Clarke, Graham. *The Photograph.* Oxford: Oxford University Press, 1997.

Edwards, Betty. *Drawing on the Right Side of the Brain,* rev. ed. Los Angeles: Tarcher, 1989.

Ellis, Jack C., and Virginia Wright Wexman. *A History of Film,* 5th ed. Boston: Allyn and Bacon, 2002.

Getlein, Frank, and Dorothy Getlein. *The Bite of the Print.* New York: C. N. Potter, 1963.

Goldstein, Nathan. *Painting: Visual and Technical Fundamentals.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979.

Greene, Rachel. *Internet Art.* London: Thames & Hudson, 2004.

Hirsch, Robert. *Seizing the Light: A History of Photography.* New York: McGraw-Hill, 2000.

Lambert, Susan. *Prints: Art and Techniques.* London: V & A Publications, 2001.

London, Barbara, with John Upton. *Photography,* 5th ed. New York: Longman, 1994.

Lupton, Ellen. *Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture.* New York: Princeton Architectural Press, 1996.

Mast, Gerald, and Bruce Kawin. *A Short History of the Movies,* 9th ed. New York: Longman, 2006.

Mayer, Ralph. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, 5th ed. New York: Viking, 1991.
Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*, 3rd ed. New York: John Wiley and Sons, 1998.
Nowell-Smith, Geoffrey, ed. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
Paul Rand: A Designer's Art. New Haven, CT: Yale University Press, 1985.
Platzker, David, and Elizabeth Wyckoff. *Hard Pressed: 600 Years of Prints and Process*. New York: Hudson Hill Press, 2000.
Ross, John, Clare Romano, and Timothy Ross. *The Complete Printmaker: Techniques, Traditions, Innovations*, rev. and exp. ed. New York: Free Press, 1990.
Rush, Michael. *New Media in Art*, 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2005.
Stephenson, Jonathan. *The Materials and Techniques of Painting*. London: Thames and Hudson, 1989.
Thompson, Kristin and David Bordwell. *Film History: An Introduction*, 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2003.
Whale, George, and Naren Barfield. *Digital Printmaking*. New York: Watson-Guptill, 2003.

第四部分　三维媒介

Andrews, Oliver. *Living Materials: A Sculptor's Handbook*. Berkeley: University of California Press, 1983.
Beardsley, John. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, 3rd ed. New York: Abbeville Press, 1998.
Bourdon, David. *Designing the Earth: The Human Impulse to Shape Nature*. New York: Abrams, 1995.
Flynn, Tom. *The Body in Sculpture*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1998.
Ginsburg, Madeleine, ed. *The Illustrated History of Textiles*. London: Studio Editions, 1991.
Gissen, David, ed. *Big & Green: Toward Sustainable Architecture in the 21st Century*. New York: Princeton Architectural Press; Washington, D.C.: National Building Museum, 2002.
Harris, Jennifer, ed. *5000 Years of Textiles*. London: British Museum Press, 1993.
Kaplan, Wendy. *The Arts and Crafts Movement in Europe and America: Design for the Modern World*. New York: Thames & Hudson in association with the Los Angeles County Museum of Art, 2004.
Kastner, Jeffrey, ed., and Brian Wallis. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, 1998.
Keverne, Roger, ed. *Jade*. London: Anness, 1991.
Kostof, Spiro. *A History of Architecture: Settings and Rituals*, rev. ed. Oxford: Oxford University Press, 1995.
Langland, Tuck. *Practical Sculpture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1988.
Lucie-Smith, Edward. *The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
Mills, John W. *Encyclopedia of Sculpture Techniques*. London: B. T. Batsford, 1990.
Salvadori, Mario. *Building: The Fight against Gravity*. New York: Atheneum, 1979.
Shepheard, Paul. *What Is Architecture? An Essay on Landscapes, Buildings, and Machines*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.
Speight, Charlotte. *Hands in Clay*, 5th ed. New York: McGraw-Hill, 2004.
Thomas, Michel, Christine Mainguy, and Sophie Pommier. *Textile Art*. New York: Rizzoli, 1985.
Trench, Lucy, ed. *Materials and Techniques in the Decorative Arts: An Illustrated Dictionary*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
Wines, James. *Green Architecture*. Cologne: Taschen, 2000.

第五部分　艺术史

Adams, Laurie Schneider. *Art across Time*, 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2002.
Arnason, H. H., and Peter Kalb. *History of Modern Art*, 5th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2003.
Batchelor, David. *Minimalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
Beard, Mary, and John Henderson. *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Berlo, Janet. *Native North American Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
Blier, Suzanne. *The Royal Arts of Africa: The Majesty of Form*. New York: Abrams, 1998.
Bloom, Jonathan, and Sheila Blair. *Islamic Arts*. London: Phaidon, 1997.
Brend, Barbara. *Islamic Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
Camille, Michael. *Gothic Art: Glorious Visions*. New York: Abrams, 1996.
Chauvet, Jean-Marie, et al. *Dawn of Art: The Chauvet Cave*. New York: Abrams, 1996.
Chipp, Hershell B. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968.
Clark, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, rev. ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
Coe, Michael D., et al. *The Olmec World: Ritual and Rulership*. Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1995.
D'Alleva, Anne. *Art of the Pacific*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1998.
Dawtrey, Liz, et al., eds. *Investigating Modern Art*. New Haven, CT: Yale University Press in association with the Open University, 1996.
Dehejia, Vidya. *Indian Art*. London: Phaidon, 1997.
Diepeveen, Leonard, and Timothy Van Laar. *Art with a Difference: Looking at Difficult and Unfamiliar Art*. Mountain View, CA: Mayfield, 2001.
Eisenmann, Stephen. *Nineteenth-Century Art: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1994.
Elsner, Jas. *Imperial Rome and Christian Triumph*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
Fineberg, Jonathan. *Art Since 1940: Strategies of Being*, 2nd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.
Gale, Matthew. *Dada and Surrealism*. London: Phaidon, 1997.
Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
Green, Christopher. *Cubism and Its Enemies*. New Haven, CT: Yale University Press, 1991.
Harbison, Craig. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context*. New York: Abrams, 1995.
Hartt, Frederick. *History of Italian Renaissance Art*, 4th ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1994.
Hopkins, David. *After Modern Art, 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Hughes, Robert. *The Shock of the New*. New York: McGraw-Hill, 1991.
Lee, Sherman. *A History of Far Eastern Art*, 5th ed. New York: Abrams, 1994.
Lowden, John. *Early Christian & Byzantine Art*. London: Phaidon, 1997.

Malek, Jaromir. *Egyptian Art*. London: Phaidon, 1999.
Mason, Penelope. *History of Japanese Art*, 2nd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.
Miller, Mary Ellen. *Maya Art and Architecture*. London: Thames and Hudson, 1999.
Miller, Rebecca Stone. *Art of the Andes: From Chavin to Inca*. London: Thames and Hudson, 1995.
Minor, Vernon Hyde. *Baroque and Rococo: Art and Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000.
Mitter, Partha. *Indian Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Morphy, Howard. *Aboriginal Art*. London: Phaidon, 1998.
Osborne, Robin. *Archaic and Classical Greek Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
Paoletti, John, and Gary M. Radke. *Art in Renaissance Italy*, 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.
Pasztory, Esther. *Aztec Art*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1998.
Penny, David W. *Native American Art*. New York: Hugh Lauter Levin, 1994.
Perry, Gill, and Paul Wood, eds. *Themes in Contemporary Art*. London: Yale University Press in association with The Open University, 2004.
Rewald, John. *A History of Impressionism*, 4th ed. rev. New York: Museum of Modern Art, 1973.
Robins, Gay. *The Art of Ancient Egypt*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
Rosenblum, Robert, and H. W. Janson, *19th-Century Art*, 2nd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.
Schele, Linda, and Mary Ellen Miller. *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York: George Braziller, in association with the Kimbell Art Museum, Fort Worth, TX, 1986.
Seitz, William C. *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
Sekules, Veronica. *Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Smith, Paul. *Impressionism: Beneath the Surface*. New York: Abrams, 1995.
Spivey, Nigel. *Greek Art*. London: Phaidon, 1997.
Stokstad, Marilyn. *Medieval Art*. New York: Harper & Row, 1986.
Stokstad, Marilyn, with the collaboration of David Cateforis. *Art History*, 2nd ed. New York: Abrams, 2002.
Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
Thorp, Robert L., and Richard Ellis Vinograd. *Chinese Art and Culture*. New York: Abrams, 2001.
Townsend, Richard F. *The Aztecs*. London: Thames and Hudson, 1992.
Visonà, Monica, et al. *A History of Art in Africa*. New York: Abrams, 2001.
White, Randall. *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*. New York: Abrams, 2003.

重要词汇

楷体词也是术语表中的定义条目。

释义后面的**粗体**数字指的是作为例子来说明释义的插图的编号。

抽象(abstract)形容的是这样一种艺术:可见世界的形式被故意简化、割裂或扭曲。比较具象、自然主义、程式化、非具象。**(2.14)**

抽象表现主义(Abstract Expressionism)20世纪中叶美国的一个艺术运动,特点是大型("宏大")和非具象的意象。抽象表现主义由超现实主义发展而来,它强调源自艺术家潜意识的本能表达,但反过来又认为这种本能表达依靠的是原力。又见行动绘画。**(22.1)**

丙烯(acrylic)一种用作颜料黏合剂的合成树脂。(英文)也以其复数形式指颜料本身、即丙烯颜料。**(7.15)**

行动绘画(action painting)一种非具象绘画,以奔放、自然的动作施颜料于底材,通过此身体行为,产生富于意味的内容。最早用于形容某些抽象表现主义画家的作品。**(22.1)**

土坯(adobe)晒干(相对于窑烧)的砖,由掺了稻草的黏土制成。**(13.1)**

美学(aesthetics)哲学的一个分支,涉及感官体验,如看和听在人们心中激起的感情。美学的一个方面是考察艺术和美的性质。

余象(afterimage)一种心象,在最初产生它的视觉刺激消失之后,它仍然存留。视觉的构成是作为初始刺激的互补色中出现余象的原因。**(4.30)**

侧廊(aisle)泛指中心区两侧的走廊。在长方形公堂或大教堂中,侧廊位于中堂两侧。**(15.4)**

直接画法(alla prima)意大利语,意为"一次性完成"。在油画中,指的是在一个作画期内完成画作的技法,相对于在一段时间内慢慢地逐步累加的画法。直接画法把上光等费时的步骤排除在外,选择了一种更为自然的方法,这种方法的主要特点是不透明的厚涂和明显的笔触。**(7.9)**

回廊(ambulatory)教堂建筑中供人绕后堂而行的拱顶走廊。有了回廊,参观者就可以绕过祭坛和唱诗区,而不打扰正在进行的祷告。**(15.15)**

邻近配色(analogous harmony)不同比例地含有相同颜色的色相的并置,比如紫红、粉红和橘黄,它们都含有红色。**(4.29)**

动物风格(animal style)古代和中世纪欧洲、西亚艺术中的一种风格,以用线条构造的程式化的动物造型为基础。动物风格常见于金属制品。**(15.11)**

挪用(appropriation)一种后现代实践,艺术家复制别的艺术家创造的某个形象,并称其为己所有。在后现代思潮中,挪用被认为是对关于真实性和个性、艺术品内部的意义定位以及包括知识所有权在内的版权问题的传统观念的挑战。**(22.20)**

后堂(apse)位于古罗马长方形公堂中堂的一端或两端的半圆形外凸壁龛。在长方形公堂式的教堂建筑中,后堂内有祭坛,还可加长,把唱诗席也包括进来。**(15.4)**

凹版蚀刻(版画)(aquatint)一种凹印版画制作技术。在印版上撒上树脂粉,然后用酸液腐蚀树脂颗粒周围的版面,就能形成明暗色块。亦指以此法制作的版画。**(8.15)**

拱(arch)建筑中一种弯曲的结构,通常由楔形石块砌成,可横架在孔洞上。拱可以是半圆形的,也可以隆起成尖顶。**(13.9)**

古风时期(Archaic)古希腊历史上公元前8世纪到公元前6世纪这段时期,后来希腊艺术的最重要特征此时正处于萌芽状态。**(14.22)**

额枋(architrave)古典建筑檐部的最下一层。**(13.5)**

装饰派艺术(Art Deco)20世纪20、30年代的一种艺术风格,以现代材料(钢、铬合金、玻璃)和重复的

几何图案为基础。(13.34)

集合(assembling)一种把不同元素组合或拼合在一起的雕塑技法,相对于铸造、塑造或雕刻。集合雕塑可称作**集合艺术品(assemblage)**。(11.10)

非对称(asymmetrical)不对称。(5.11)

空气透视法(atmospheric perspective)见透视法。(4.48)

作者导演(auteur)法语,意为"作者"。该词形容的是一种电影摄制者——通常为导演——他们对自己的电影在创作上施加广泛的控制,向其中灌输强烈的个人风格。(9.27)

轴线(axis)在三维艺术中,指一种想象的直线,它充当隐重心,所有元素都集中在它周围。在二维艺术中,指一种想象的直线,它把画面或水平(横轴),或垂直(纵轴),或对角(对角轴线)地分成两等分。

巴洛克(Baroque)欧洲历史上17世纪到18世纪初这段时期,以及此期间盛行的艺术风格。巴洛克艺术的源头在古罗马,在人们的意识中,与之联系在一起的首先是天主教教会的反宗教改革运动。其主要风格的特点是富于表现力的用光、鲜明的色彩和清晰的明暗对比、感情主义、伸入观众空间的倾向以及无所不在的戏剧性。绘画构图多突出对角轴线,雕塑、绘画和建筑常常结合起来,创造出华美、激动人心的背景。(17.1)

筒形拱顶(barrel vault)见拱顶。(13.10)

长方形公堂(basilica)古罗马建筑中一种标准的长方形建筑类型,其室内巨大、空旷。一般用于行政和司法用途的长方形公堂被改造成早期教堂建筑。长方形公堂的主要组成部分为中堂、气楼、侧廊和后堂。(15.4)

浅浮雕(bas-relief)见浮雕。(11.12)

包豪斯(Bauhaus)德国的一所艺术与建筑学校,存在时间为1919—1933年,但其影响贯穿整个20世纪。包豪斯的教员们打破了艺术、手工艺与设计之间的隔阂,他们认为,如果把优秀设计的原则引入工业的批量生产,艺术家就能改良社会。(21.31)

跨间(bay)建筑中一种标准化的空间单位,一般为立方体,其边界通常由四根起支撑作用的扶垛或圆柱确定。(13.10)

黏合剂(binder)颜料中含有的一种物质,能令色料颗粒互相黏合并黏附在底材上。

分色(broken color)1.一种颜色,因第二种颜色——多为互补色——的加入而纯度降低。2.一种被印象派画家推广的绘画方式,即用细小的单色笔触构成色块,这些笔触往往排列紧密,从一定距离外看,它们会在视觉上融合为一。见视觉混色。(2.5)

扶壁(buttress, buttressing)建筑中的一种外部支撑结构,它能抵消拱、穹顶或墙向外的推压力。**飞撑(flying buttress)**由一根从独立的扶垛延伸至外墙的对角撑或拱节组成。(13.12)

书法(calligraphy)源自希腊语"漂亮的书写",是一种被视作艺术的手写体,尤其是指中国、日本和伊斯兰文化中的一种书写艺术。(19.22)

悬臂梁(cantilever)建筑中一种水平的结构要素,仅一头被支起,另一头则伸入空间。(13.38)

柱头(capital)建筑中圆柱顶部装饰性的雕花石块。在古典建筑中,柱头的造型是各种柱式最具特色的要素。(13.3)

加洛林(Carolingian)中世纪欧洲历史上法兰克的加洛林王朝统治时期,约为750—850年。在艺术上,该词主要指在查理曼大帝(800—840年在位)支持下出现的艺术繁荣。(15.13)

样稿(cartoon)为湿壁画或壁画准备的足尺草图。

铸造(casting)一种制作雕塑或其他物品的方法,即把液体倒入模子,待其变硬后,将其脱模。铸造法常用的材料包括青铜、石膏、黏土和合成树脂。(11.4)

陶瓷(ceramic)由黏土烧制而成。又见赤陶。(12.1)

雕镂(chasing)一种金属加工技术,即用凿子和冲压机在冷金属上阴刻花纹。(12.7)

明暗对照法(chiaroscuro)意大利语,意为"明暗"。在二维具象艺术中,指利用明度来记录光影,尤其是能表现三维形式的光影的技法。见塑造。(4.20)

色度(chroma)见纯度。(4.26)

失蜡法(cire-perdue)见失蜡铸造。(11.4)

古典(Classical)从最狭义的角度说,指古希腊文明的"中"期,始于公元前480年左右,延续至公元前350年左右。从最广义的角度说,指古希腊文明和古罗马文明,以及它们的繁荣期。在最笼统的层面

上,而且在英文首字母为小写的 c 的情况下,它指任何强调理性秩序、平衡、和谐以及克制的艺术,尤其是以古希腊、古罗马艺术为榜样的艺术。(**14.24,13.28**)

气楼(clerestory)墙的最上部,耸立于两侧结构如侧廊之上,安有窗户以提供照明。在长方形会堂或教堂中,气楼是中堂的顶部。(**15.2**)

花格镶板(coffer)天花板上内凹的几何形镶板,常作为一种装饰性元素大量使用。(**13.15**)

拼贴(collage)源自法语"胶水"。把从杂志、报纸、墙纸和布等来自真实世界的材料上剪下的各种图形贴在平面上的做法。亦指以此法制作的艺术品。(**7.18**)

色域绘画(Color Field painting)一种非具象绘画风格,以大面积的色块为特色。它在抽象表现主义之后兴起于 20 世纪 50 年代,跟那场运动一样,它也喜欢宏大,希望超越可见世界,探寻被认为属于无意识或精神领域的普遍真理。(**22.3**)

色轮(color wheel)由各种色相排列而成的圆圈,用于说明某种色彩理论或体系。最著名的色轮用的是彩虹谱色加上紫红这种间色。(**4.24**)

互补色(complementary colors)并列时互相强化、(作为颜料)调和时互相削弱的色相。在色轮上,互补色的位置是两两相对。(**4.24,4.28**)

构图(composition)艺术作品中线条、形状、颜色及其他艺术要素的组织。更多地用在二维艺术中;更一般的术语是"设计"。

观念艺术(Conceptual Art)基于以下理念创作的艺术:艺术的本质在于激发性的观念,任何对这一观念的有形变现或记录都是次要的。观念艺术兴起于 20 世纪 60 年代,此时的艺术家们试图脱离制作可供买卖的物品的老路。观念作品的物质形式多使用很少或毫无内在价值的材料,比如记录某个活动的一组照片或几篇文章。它们存在的时间往往极其短暂。(**22.16**)

构成主义 (Constructivism)20 世纪初俄国的一个艺术运动。以几何抽象原理为依据的构成主义 1913 年前后由弗拉基米尔·塔特林创立,1922 年被苏联政府宣告有罪。(**21.28**)

内容(content)观众所理解的艺术品的关涉、它的题材。

情境(context)围绕着艺术品的制作、观看和解释的个人和社会环境;艺术品与其所处时代和地点这个更大的世界的各种联系。

轮廓(contour)人们所感觉到的三维形态如人体的边缘。轮廓线是二维艺术中用来表现这些存在于感觉中的边缘的线条。(**4.4**)

对立平衡(contrapposto)一种隐含着动势并因此表现出生命潜能的人体立像姿势。古希腊的雕塑家们创造的对立平衡把人像的重量放在一只脚上,并对臀部和肩部作一系列调整,最后形成一条不明显的 S 形曲线。(**11.20**)

冷色(cool colors)色轮上沿着蓝色弧排列的从绿到紫这几种颜色。(**4.24**)

科林斯柱式(Corinthian order)见柱式。(**13.3**)

檐口(cornice)古典建筑檐部最上部的结构;檐口包住了三角楣上部的斜边。更笼统地说,指一种水平的外凸结构,通常饰有线脚,一般位于墙的顶部。(**13.5**)

交叉剪接(cross-cutting)一种电影技术,即在两个或两个以上正在进行的场景之间穿插,以便所有场景看起来都是同时进行的。

交叉排线(cross-hatching)见排线。

立体主义(Cubism)20 世纪初巴勃罗·毕加索和乔治·布拉克发起的一场运动。在其最严谨的"分析"时期,立体主义将可见世界的形式抽象成从不同角度抽取的片段或面,用它们构建起一个具有自己内在逻辑的形象。运用极有限的选色(黑、白、灰)和清晰的短"笔触"画法,图与底的碎片就能在一个多变的浅空间里互相贯通。(**21.19**)

达达主义(Dada)第一次世界大战期间(1914—1918)兴起的一个国际性艺术运动。由于认为社会自身已经发疯,达达拒绝做有意义的事或者提供任何种类的审美上的庇护或慰藉。相反,它创作强调荒诞、非理性、偶然、奇想、讽刺和幼稚的"反艺术"。有意制造出令人厌恶或挑衅的效果的作品、行为和事件都以破坏公众的自满心态为目标。(**21.23**)

达盖尔银版照相法(daguerreotype)第一种可行的照相方法,由路易·雅克·芒代·达盖尔发明,1839 年被公诸于众。它在一块特制的铜版上直接造出了一个永久的影像。(**9.3**)

金属嵌饰(damascening)一种金属加工技术,即在一

种金属上镶嵌用另一种金属制作的复杂花纹(比如银镶金)。(12.8)

设计(design)艺术品中视觉元素的组织。在二维艺术中,常被称为“构图”。

双联画(diptych)一种由两块并排的画板组成的美术作品,这两块画板常常用铰链接合在一起,可以像书一样开合。(7.10)

穹顶(dome)建筑中的一种曲度均等的凸面屋顶;从技术上说,指一种沿纵轴旋转360度的拱。像拱一样,穹顶可以是半圆形的,也可以是尖的。(13.13)

多利安柱式(Doric order)见柱式。(13.3)

鼓形壁(drum)建筑中一种圆筒形的墙,用作穹顶的基座。(13.18)

干刻(版画)(drypoint)一种类似于雕版的凹印版画制作技术,即用一种拿在手里像笔一样的尖利的工具在金属版上直接刻出图案。这种工具在刺穿金属时,会拉起一道叫毛边的糙边,如果保留毛边,在印刷时就会形成一种丝绒般柔滑的线条。亦指以此法制作的版画。(8.12)

地景艺术品(earthwork)在自然地点、为自然地点或以自然地点为材料创作的艺术品,比如改变陆地的形状或重新布置在那里发现的所有自然元素。(11.25)

印数(edition)在版画制作中,指用一块印版印出的版画总数。根据当代的经验,一版的数量要写在每一幅版画上,所有版画都据此编号。艺术家的签名表示他(她)对版画的认可,是对版本的保证。

凸饰(embossing)一种金属加工技术,即从背面敲打加热的金属薄片,敲出凸起的浮雕花纹。(12.7)

刺绣(embroidery)一种缝纫技术,即用彩线在织物表面绣出花纹或图形。(15.17)

蜡画(encaustic)一种绘画形式,所用黏合剂是加热的蜡,因此颜料呈液态。(7.1)

雕版(版画)(engraving)一种凹印版画制作方法,即用一种名为雕刻刀的锋利工具在金属版上雕刻线条,雕刻刀能刻出平滑的V形凹槽。亦指以此法制作的版画。(8.11)

檐部(entablature)古典建筑中,由柱头支撑并支撑三角楣或房顶的水平结构。檐部包括水平的三层:额枋、檐壁和檐口。(13.5)

凸肚(entasis)古典建筑圆柱中部的微凸,它使圆柱在视觉上显得笔直。(14.26)

蚀刻(版画)(etching)一种凹印版画制作方法,即用酸液在印版上腐蚀出图案。亦指以此法制作的版画。要制作蚀刻版画,就需先在金属版上涂上抗酸的防蚀层。用一种锋利的笔状工具刻划防蚀层,露出下面的金属,这就是制图的过程。然后把金属版浸入酸液,酸把暴露的金属腐蚀掉。金属版与酸接触越久,腐蚀程度就越深,所印出的线条颜色也就会越深。(8.14)

表现主义 (Expressionism)20世纪初的一个艺术运动,在德国尤其盛行。它声称有权改变视觉外观,以表现心理或情感状态,特别是艺术家自身的个人感情。更一般地说,并且在英文首字母为小写的e的情况下,指任何将主观感情抬高到客观观察之上,利用变形和夸张来制造情感效果的艺术风格。(21.15)

野兽主义 (Fauvism)20世纪初法国的一场短暂但有影响的艺术运动,它强调用色大胆、随心所欲、富于表现力。(21.13)

钢丝网混凝土(ferroconcrete)因加入铁棒或钢筋网而得到强化的混凝土。(13.26)

图(figure)见图底关系。

图底关系(figure-ground relationship)二维图像中,在人们的感觉中处于支配地位的图形(图)与衬托它的背景图形(底)的关系。作为图的图形也叫正形(positive shapes),作为底的图形也叫负形(negative shapes)。心理学家已确定了一连串用来判断什么图形是图、什么图形是底的原则。如果这些条件都未得到满足,那么当我们的大脑一会儿以这种方式、一会儿以那种方式组织信息时,图与底就会反复变换,这种结果被称作图底不明确。(4.12,4.13,4.14)

闪回(flashback)在电影摄制中,指从当前发生的事件切换到已知更早发生的事件。

飞撑(flying buttress)见扶垛。(13.12)

短缩(foreshortening)一种视觉现象,伸向观众或是反方向的细长物体看起来比实际长度要短,仿佛被压缩了一样。在二维具象艺术中,指对这种效果的描绘。(4.46)

锻造(forging)金属,尤其是铁的成形技术,即将金属

加热至变软，然后敲打它。

形式(form)1.艺术品的物质外观——其材料、风格和构图。2.任何可识别的形状或体块，如"几何形式"。

湿壁画(fresco)一种绘画形式，在灰泥底——通常为墙（壁画）或天花板——上施色。**湿灰泥壁画(buon fresco)**——也叫**真壁画(true fresco)**——是灰泥未干就上色，所以色彩能黏附在灰泥表面。**干壁画(fresco secco)**则是在干灰泥上施色。

檐壁(frieze)一般指任何横条状的浮雕或彩绘。在古典建筑中，指檐部的中层，位于额枋和檐口之间，多饰有浮雕。**(13.5)**

未来主义(Futurism)1909年在意大利创立的艺术运动，只持续了几年。未来主义把注意力集中在现代科技生活充满激情和活力的一面，强调速度和运动。**(4.53)**

风俗(画)(genre)普通百姓的日常生活，被视作艺术题材之一。亦指**风俗画(genre painting)**，即以日常生活为主题的绘画。**(17.13)**

网格穹顶(geodesic dome)R.巴克敏斯特·富勒发明的一种建筑结构，其基础是被组合成四面体的三角形。**(13.27)**

底料(gesso)一种炽白色底涂层，由性质不活泼的涂料如白垩或石膏制成，用作颜料，尤其是蛋彩颜料的画底。

艺术微喷(giclée)源自法语"喷射"，是一种先进的电脑喷墨印刷技术，即雾状油墨被喷到卷在滚筒上的纸上；也叫艾里斯版画。**(8.24)**

透明色/釉(glaze)在油画中，指一层薄而透明的颜色，一般涂在另一种颜色的上面(比如，蓝色透明色可涂在黄色上，产生绿色)。在陶瓷中，指一种液体，加热后熔化成玻璃状的涂层，覆在多孔的黏土表面。彩釉被用于装饰瓷器。**(12.1)**

哥特式(Gothic)12世纪中叶至16世纪盛行于欧洲，尤其是北欧的艺术和建筑风格。哥特式建筑的最杰出代表是大教堂，其特点是高耸的内部空间和巨大的彩色玻璃窗，这些特点的出现是因为运用了尖拱和飞扶。**(15.18)**

灰色调单色油画(grisaille)一种完全用灰色系绘制的油画，常作为彩色透明色的基底。

弧棱拱顶(groin vault)见拱顶。

底色/防蚀层/画底(ground)1.涂在油画或素描底材上的预备性的颜料涂层，通常为白色，但有时为彩色。2.涂在金属版上，为其用于蚀刻做准备的抗酸层。3.二维图像中被认为居于次要地位的信息；背景。见图底关系。

偶发艺术(happening)艺术家自导或自演、作为艺术来表演的事件。该词于1959年被造出，20世纪60年代被广泛使用。今天，它已普遍被"表演艺术"一词取代。与当代的表演艺术相比，偶发艺术更具有自发性，常常鼓励观众参与进来。(22.8)

排线(hatching)间隔紧密的平行线，它们在视觉上混合起来表现明度。排线是一种根据明暗对照法进行造型的线条技法。要获得更低的明度，可能需要将排线层层叠加，每一层新加的排线都与下面的一或多层形成某个角度。这种技法叫**交叉排线**。**(4.21)**

希腊化(Hellenistic)从字面上看，意为"像希腊一样"或"以希腊文化为蓝本"。形容的是从公元前323年至公元前1世纪最后几十年间罗马帝国崛起为止，希腊和在希腊统治下或受希腊文化影响的地区创作的艺术。希腊化艺术有三个大的倾向：历久不衰的古典主义；一种以夸张的情感和动荡状态为特点的新风格；以及被严格奉行的现实主义。**(14.28，14.29)**

等级比例(hierarchical scale)把重要性更高的人物表现得比没那么重要的人物更高大，比如把一个国王画得比其侍从更高大。**(5.21)**

高浮雕(high relief)见浮雕。**(11.13)**

色相(hue)颜色在不考虑具体的明度或饱和度的情况下的"族名"。**(4.24)**

多柱式建筑(hypostyle)满是一排排圆柱的内部空间，这些圆柱的作用是支撑屋顶。**(3.5)**

圣像(icon)拜占庭和后来的东正教艺术中的一种圣者像，如耶稣、圣母或圣徒。圣像通常尺寸很小，画法高度程式化，以金色打底，画在木板上。它们本身常被奉为圣物。**(15.10)**

图像志(iconography)对艺术题材的辨别、描述和解释。**(2.28)**

彩饰(illumination)1.在手抄本中加入手绘插图及其他装饰的行为。2.所加的插图或装饰。**(15.24)**

厚涂(impasto)源自意大利语"浆糊"，指厚厚地涂抹

颜料。(2.1)

印象主义 (Impressionism)19世纪60年代始于法国的一场绘画运动。印象主义是作为当时学院艺术的对立面而兴起的。在题材上,印象主义追随现实主义,描绘日常生活,尤其是中产阶级的闲暇活动。风景也是特别受到喜爱的一个题材,而户外作画这个新习惯更是助长了这一倾向。在技法上,印象派画家喜欢直接画法和分色法,它们被用来记录转瞬即逝的自然景象和快速变换的都市场景。(21.8)

装置(installation)一种艺术形式,即整个房间或类似空间被处理成可以进入和体验的艺术品。更广义地说,指通常在一段有限的时间内,把艺术品置于具体的地点。(2.40)

凹印(intaglio)版画制作技术,即着墨的线或面是在印版上阴刻而成,而非阳刻(比较凸印)。凹版蚀刻、干刻、蚀刻和网纹刻法都是凹印技术。(8.10)

色度(intensity)颜色的相对纯度或亮度。也叫色品或色饱和度。(4.26)

交织饰纹(interlace)一种千缠百绕的条纹饰。交织饰纹在中世纪凯尔特和斯堪的纳维亚艺术中特别流行。(15.12)

国际风格(International style)第二次世界大战之后盛行的一种风格,此时,之前的现代主义运动如风格派和包豪斯的美学传遍了西方及西方之外的地区。国际风格建筑的主要特点是简洁的线条、具有直角的几何形状、极简的装饰以及钢—玻璃结构。(13.24)

爱奥尼亚柱式(Ionic order)见柱式。(13.3)

艾里斯版画(Iris print)见艺术微喷。(8.24)

等角透视法(isometric perspective)见透视法。(4.50)

拱顶石(keystone)位于拱中央的楔形石块。最后插入的拱顶石能将其他石块固定住。(13.9)

活动艺术(kinetic)与运动有关。活动艺术包含了(而非描绘)真实或貌似真实的运动。广义地说,活动艺术可以包括电影、视频和表演艺术。不过,该词最常用于指被发动机或气流推动的雕塑。(4.54)

考丽(kore)希腊语,意为"少女",用作古希腊文明的古风时期制作的年轻女子雕像的通称。

库罗斯(kouros)希腊语,意为"少年",用作古希腊文明的古风时期制作的裸体年轻男子雕像的通称。(14.22)

版面设计(layout)在图形艺术中,指版面上文与图的布置,或者版画、报刊页面或书籍的印刷要素的整体设计。(10.9)

线性透视法(linear perspective)见透视法。(4.43)

麻胶版画(linocut)一种凸印版画制作技术,其印面是一层厚厚的油布,它常被固定在一块作为衬底的木板上。不印的部分被剔除,只留下凸起的部分受墨。(8.9)

楣(lintel)建筑中横跨孔洞的梁或石块。见柱楣结构。(13.2)

石印(lithography)一种平印版画制作技术,基于水油互斥这一事实。待印的图案是用含油脂的蜡笔或油墨在印面上画出来的,印面传统上是颗粒细腻的石块,但如今更常用的是锌版或铝版。先把印面弄湿,然后上墨。油墨会附着在有油的地方,而不会渗进有水的部分。(8.17)

失蜡铸造 (lost-wax casting) 它还有个法语名 *cire-perdue*(失蜡法)。指一种铸造雕塑或其他物品的技术。用蜡制作待铸物品的模型,安上蜡棒,然后用隔热材料如石膏或黏土将其包起来,只留蜡棒突出在外面。将这一切加热至蜡熔化并流出("失去"),就制成了一个模子。熔化的金属经由熔化的蜡棒留下的沟槽注入模子,填满原本装有蜡的那些空间。当金属冷却后,打碎模子,取出铸件。(11.4)

浅浮雕(low relief)见浮雕。(11.12)

曼荼罗(mandala)印度教,尤其是佛教中的一种宇宙图解,源自梵语"圆"。(5.7)

样式主义(Mannerism)源自意大利语"时尚"或"时髦",是16世纪意大利艺术中的一股风潮。样式主义艺术家建立起各种优雅、精致、重技巧和极为做作的风格,其主要特点是拉长的人体、柔美的轮廓、怪异的比例和明暗效果、不深的绘画空间以及浓烈的色彩。(16.26)

体块(mass)三维形式,常常意味着体积、密度和重量。(4.12)

模版(matrix)在版画制作中,通过印刷把图案转移到承印面(比如纸)之前所用的制图面(比如木板)。

媒材/媒介/调和剂 (medium)1.制作艺术品所用的材料。2.常见的艺术门类,如绘画或雕塑。3.与色

料混合制作颜料的液体，也叫展色剂，常充当黏合剂。

巨石（megalith）一种非常巨大的石头。（1.4）

金属棒画法（metalpoint）一种素描技法，其工具是一种细金属丝。当所用金属为银时，此法叫做**银尖笔画法（silverpoint）**。（6.7）

网纹刻法（版画）（mezzotint）一种凹印版画制作技术。先用一种名为篦板的特殊工具把印版弄糙，刮出一道道精细的锯齿状刻纹。在此时上墨、印刷，印版将印出一种丝绒般的黑色。不同程度地磨去那些刻纹，就能形成明暗（把印版完全磨平，就会产生一个非印刷区域，或白色）。亦指以此法制作的版画。（8.13）

宣礼塔（minaret）作为清真寺一个组成部分的塔，从这里向信徒发出前来祷告的召唤。（18.1）

极简主义（Minimalism）20世纪60、70年代一种采用简单、基本形式的广泛趋势。极简主义艺术家多偏爱工业原料（金属板、砖、胶合板、荧光），他们的雕塑（他们更愿意叫物品）常常是放置在地上或贴在墙上，而不是安放在基座上。（22.13）

混合表现形式（mixed media）形容任何运用了一种以上的艺术表现形式的艺术品，比如结合了绘画、拼贴和网印的作品。（7.19）

塑造（modeling）1.在雕塑中，指用可塑材料如黏土或蜡来造型。2.在以图形为表现方式的素描、油画和版画中，指模仿光影效果，描绘在视觉上令人信服的体块。（11.2，4.20）

模子（mold）具有一定形状的空心外壳，液态的金属、黏土或其他材料可被浇注于其中。（11.4）

单色（monochromatic）只有一种颜色。形容一种色相——也许明度和色度会有变化——占主导地位的作品。（4.34）

单版画（monotype）一种平印版画制作方法，其印数为一。典型的技法是用油画颜料在玻璃或金属版上画出图案。当颜料还是湿的时候，在上面铺一张纸，按压这张纸，把图案从印版转移到纸上。（8.21）

镶嵌画（mosaic）通过排列小块的彩色瓷片、石头、玻璃或其他合适的材料，并将其嵌入水泥层或灰泥层，来创造图案或画像的技法。（15.1）

壁画（mural）任何用油画、湿壁画、镶嵌画或其他艺术形式制作的大型墙面装饰。（20.10）

前廊（narthex）早期基督教建筑中，作为教堂入口的门廊或门厅。（15.4）

自然主义（naturalistic）形容一种描绘可见世界的方法，它强调客观观察和对外观的准确摹仿。自然主义艺术表现事物惟妙惟肖。“自然主义”与“现实主义”常常互换使用，这两个词都有复杂的历史。在本书里，自然主义被看作一个更宽泛的方法，它允许有一定程度的理想化，包含了一系列跨文化的风格。现实主义则客观得近乎不带感情，把注意力集中于那些拒绝美化粗陋或不讨喜的事物的细节。（2.12）

中堂（nave）古罗马长方形公堂中部较高的空间，其两侧有侧廊。在十字形教堂中，指两侧有侧廊、从入口延伸到耳堂的长空间。（15.4）

负形（negative shape）见图底关系。

新古典主义（Neoclassicism）字面上的意思是“新式的古典主义”，指18世纪末、19世纪初西方绘画、雕塑和建筑领域的一场运动，它以古希腊和古罗马文明为灵感来源。新古典主义艺术家以各种个人风格进行创作，但总体而言，与所有被加上“古典主义”标签的艺术一样，新古典主义艺术强调秩序、明晰和克制。（17.17）

非彩色（neutral）形容那些无法被归入色轮上的光谱色及其中间色的颜色：黑色、白色、灰色以及由互补色调和而成的各种褐色和褐灰色。

非客观（nonobjective）形容的是这样一种艺术：它不对其自身之外的可见世界进行再现，也不参考可见世界。与非具象同义。比较抽象、程式化。（2.19）

非具象（nonrepresentational）见非客观。（2.19）

眼洞窗（oculus）墙上或穹顶顶部的一个圆洞。（13.13）

自由选色（open palette）见选色。（1.8）

视觉混色（optical color mixture）眼睛将彼此靠近而各不相同的小色块混为一体，从而感知到一种不同的混合色的倾向。亦指任何利用这一倾向的艺术风格，尤其是乔治·修拉的点彩画法。（4.33）

柱式（order）古典建筑的一个标准化类型体系。古希腊建筑包括三种柱式：多利安柱式、爱奥尼亚柱式和科林斯柱式。根据它们的圆柱样式，能最轻松地区分这些柱式。**多利安柱式：**柱身光滑或有凹槽。没有基座。柱头是一块圆盘形石头，支撑着

一块没有装饰的长方形厚石板。**爱奥尼亚柱式**：柱身有凹槽，立于阶梯形基座之上。柱头刻有优美的名为螺旋饰的涡卷纹。**科林斯柱式**：柱式有凹槽，立于更复杂的阶梯形基座之上。精美的柱头刻有以程式化的莨苕叶纹为基本图案的纹饰。（**13.3**）

调色板/选色（palette）1.用于调配颜料的平面。2.一个艺术家或一群艺术家一般或在具体作品中所使用的颜色种类。**自由选色**指诸色不禁。**限制选色**指局限于几种颜色及其调和色、深浅色。（**4.25,21.19**）

色粉笔/柔和色（pastel）一种素描工具，即由色料粉末和较稀的黏合剂组成的彩色棒。2. 明度高的颜色，尤其指浅色。（6.10）

三角楣（pediment）古典建筑中的一种由圆柱式门廊的圆柱支撑的三角形结构。更一般地，指门或窗上方任何类似的结构。（**13.5**）

三角穹隅（pendentive）建筑中的一种曲面三角形结构，作为长方形建筑中穹顶与四面墙之间的过渡。（**13.16**）

表演艺术（performance art）由艺术家实施的事件或行为，作为艺术进行表演。自20世纪70年代起开始广泛使用的"表演艺术"是一个总称，包括了早期的实践，如20世纪60年代的偶发艺术和20世纪20年代达达艺术家表演的事件。表演艺术的范围从即兴创作到照本宣科，从日常生活行为到精心筹划的奇观。（**22.26**）

透视法（perspective）一种在二维平面上描绘对三维空间及其中物体的视觉印象的方法。**线性透视法**基于以下观察：平行线退离观众时，看起来会聚合起来，最后相交于水平线上的一个灭点。线性透视法依靠的是一个固定视点。**空气透视法**基于以下观察：远处的物体看起来比近处的物体更模糊、更朦胧、颜色更发青，这是由于作为介质的空气中的水气散射光线的方式。**等角透视法**用斜线来表示后退，但平行线并不聚合于一点。它主要用在东亚艺术中，因为东亚艺术并不以固定视点为基础。（**4.44**）

照相写实主义（Photorealism）也叫超级写实主义，是20世纪60、70年代的一场绘画和雕塑运动。它模仿摄影所特有的客观精确和大量微小细节。照相写实主义雕塑家有时给他们的人像穿上真正的衣服，画家则有时根据真正的照片来作画，忠实地描绘景深（清晰的细节没入模糊区域的程度）效果、不自然的透视以及这种技术的其他特点。（**22.15**）

画面（picture plane）绘画的实际表面，被想象成窗户，因此，被画在纵深处的物体被说成是位于画面背后或从画面向后退去，位于最靠前的前景处的物体被说成是接近画面。运用错视法的画家最喜欢的一个把戏就是画一个物体，看起来像是从画面向前凸出，伸入观众所处的空间。

扶垛（pier）一种垂直的支撑结构，多为正方形或长方形，用于支承拱结构或拱顶结构中最大的压力。可将扶垛设计成一束柱子的样子。（**13.11**）

色料（pigment）一种上色材料，由多种有机或化学物质制成。与黏合剂混合时，它会变成素描或绘画的调和剂。

平面（plane）平的表面。见画面。

平印（planography）版画制作技术，在其中，有图案的区域与印版平齐。石印和单版画都属于平印法。（**8.1**）

可塑/塑胶（plastic）1.能被塑造或成形，比如黏土。2.任何合成聚合物，比如丙烯。

点彩画法（pointillism）19世纪末的一种类科学的绘画技法，其发展成形和传播推广都是经由乔治·修拉及其追随者之手。此法是以均匀的细小笔触（点）涂绘纯色，当人在一定距离之外观看时，这些笔触会通过视觉混色混合为一。点彩画法背后的推动力是避免分色，以画出色彩更鲜艳的作品这一要求。（**4.31**）

波普艺术（Pop Art）20世纪60年代的一种艺术风格，其意象取自批量生产的流行文化。故作俗气的波普艺术以日常生活中人们熟得不能再熟的物品为兴趣中心，把它们当作视觉符号，赋予它们新的内涵。（**22.9**）

瓷（porcelain）一种陶瓷，通常为白色，在最高的温度范围内烧制而成，多用于制作精美的餐具、花瓶和雕塑。（**12.4**）

圆柱式门廊（portico）向外突出的门廊，有由圆柱支撑的屋顶，常常标志着建筑物的入口。（**13.13**）

正形（positive shape）见图底关系。

柱楣(post-and-lintel)建筑中的一种结构体系,其基本构成是两个或两个以上的直立构件(柱)以及它们所支撑的一根横杆(楣或梁)。(**13.6**)

后印象主义(Post-Impressionism)该术语用来形容1885—1905年几位法国籍或居住在法国的艺术家的作品。后印象派画家尽管各自的画法高度个人化,但他们在抛弃印象主义典型的形式的相对缺乏方面却是一致的。这一派画家包括文森特·凡·高、保罗·塞尚、保罗·高更和乔治·修拉。(**1.10**)

原色(primary color)一种理论上无法通过其他色相的调配形成的色相。原色的不同混合方式可产生光谱上的其他任何色相。色料中的原色是红、黄、蓝三色。(**4.24**)

涂底料(primer)最先涂在画的底材上,以增加颜料的黏性或创造特殊效果的初始涂层。一种传统的涂底料是底料,其成分是一种类似于白垩的物质、胶和水。也叫底色。

版画(print)用作为母版的木板、石板、金属板或网屏制作的图像,一般印在纸上。版画被称为成批生产的艺术品,因为许多相同或相似的印图通常是用同一块印版印成的,印图的总数被称为“印数”。见凸印、凹印、石印、网印。(8.3)

比例(proportion)整体之各部分的尺寸关系,或被视作一个单位的两个或两个以上元素之间的尺寸关系;亦指物体与周围环境之间的尺寸关系。比较尺度。(**5.20**)

现实主义(Realism)广义地说,指任何以通过高度真实的方式描绘物质世界形态为目标的艺术。特指19世纪中叶的一种艺术风格,尤其被认为与古斯塔夫·库尔贝有关联,因为他推动了以下观念的发展:日常生活中的人和事是重要艺术的合适主题。比较自然主义。(**21.3**)

折射(refraction)光线的偏斜,如在经过棱镜时。(**4.23**)

套准(registration)在版画制作中,指当印刷多色版画时,将用两块或更多印版制作的印图在同一张纸上精确地对准排列。(**8.5**)

浮雕/凸印(relief)底子上的任何凸起物。1.一种雕塑,图形与底子相连,又在一定程度上凸起。在**浅浮雕**中,图形只是微微凸起,比如硬币。在**高浮雕**中,图形从底子上高高凸起,凸起的部分常常有整个深度的一半甚至还多。**凹浮雕**则是在平面上阴刻出轮廓线,然后在轮廓线内,从平面往下雕琢图形。2. 印版上待印部分凸起的版画制作技术。见木刻、麻胶版画、木口木刻。(**16.2,8.1**)

文艺复兴(Renaissance)欧洲历史上从14世纪到16世纪这段时期,该时期的特点是:对古典艺术、建筑、文学和哲学重新产生兴趣。文艺复兴运动始于意大利,逐渐传到欧洲的其他地区。在艺术上,与之联系最紧密的是列奥纳多·达芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔。(**16.9**)

具象(representational)形容的是描绘物质世界形态的艺术品。(**2.6**)

限制选色(restricted palette)见选色。(**21.19**)

肋架拱顶(ribbed vault)见拱顶。(**13.11**)

洛可可(Rococo)18世纪前75年间在欧洲流行的一种艺术风格。洛可可建筑和家具强调华丽而小巧的装饰、曲线形以及柔和的淡彩。洛可可绘画也喜用柔和色,具有幽默、轻松、浪漫的特质,多描绘有闲的贵族。(**17.15**)

罗马式(Romanesque)9世纪到12世纪欧洲主流的建筑和艺术风格。罗马式建筑以古罗马建筑为蓝本,以圆拱和筒形拱顶为突出特点。(**13.10**)

浪漫主义(Romanticism)19世纪西方的一场艺术运动,通常被认为是新古典主义的对立面。浪漫主义作品的标志是鲜艳的色彩、汹涌的情感、复杂的构图、柔和的轮廓以及英雄或异域题材。(**21.2**)

圆厅(rotunda)空旷的圆筒形内部空间,通常覆以穹顶。(**13.15**)

色饱和度(saturation)见色度。(**4.26**)

尺度(scale)与某种“正常”或恒定尺寸相比较而言的尺寸。比较比例。(**5.18**)

网印(screenprinting)一种版画制作方法,即用一定的压力让油墨渗过细网,从而将图像转印到纸上,不印的部分则被遮住;一种模版印刷技术。(**8.20**)

间色(secondary color)由两种原色调和而成的色相,如黄加蓝得到绿色。色料中的间色是橙色、绿色和紫色。(**4.24**)

绢印(serigraphy)见网印。(**8.20**)

晕涂法(sfumato)源自意大利语“烟雾”,指一种绘画技法,即利用薄薄的透明色来营造雾蒙蒙的氛围,

常用于表现让人以为远离画面的景或物。(16.8)

深色(shade)比正常明度的色相更暗的颜色。栗色是一种深红色。(4.26)

形状(shape)拥有可识别的边界的二维区域,通过线条、色彩或明度变化,或者这些因素的某种结合而形成。广义地说,指形式。(4.14)

丝网印刷(silkscreen)见网印。(8.20)

银尖笔画法(silverpoint)见金属棒画法。

同时对比(simultaneous contrast)一种感知现象,即互补色在并置时显得最为鲜艳。(4.28)

特定场域装置(site-specific)形容一种为在特定地点的展示而设计,而且一般只有在该地的情境之中才能被完全理解的艺术。(11.27)

彩色玻璃(stained glass)把经过精确切割的彩色玻璃片用铅条接合在一起,形成图像或装饰的技术。(12.5)

静物(still life)以经过人为布置摆放的物品为题材的绘画或其他二维作品,这些物品可以是水果、花卉、餐具、陶器等,把它们放在一起,是因为它们之间的形状、色彩和质地对比令人愉快。亦指对物品的布置本身。(5.16)

点画(stippling)一种由排列紧密的点或细小记号组成的图案,用于在平面上制造出三维立体感,尤其是在素描和版画制作中。又见交叉排线、排线。(4.22)

窣堵坡(stupa)一种佛教圣陵,通常为半球形。(19.3)

风格(style)一种或若干恒久不变、反复出现或前后一致的可识别的特征。在艺术上,这些特征的总和与特定的艺术家、团体或文化联系在一起,或者在特定的时间与某位艺术家的作品联系在一起。

程式化(stylized)形容一种具象艺术,其绘形手法已变得标准化,可以重复使用,无需进一步观察现实世界的原型。比较抽象。(2.18)

题材(subject matter)具象或抽象艺术所描绘的事或物。(2.24,2.25)

凹浮雕(sunken relief)见浮雕。(14.16)

底材(support)支承二维艺术作品的平面,如帆布、纸或木板。

超现实主义(Surrealism)20世纪初的一场运动,着重表现来自梦境和幻想的意象。(21.25)

悬吊(suspension)建筑中的一种结构体系,最常见于桥梁。水平构件的重量都由名为塔架的立柱支撑的钢缆吊起。(13.25)

符号(symbol)由于惯例、联想或相似而成为他物代表的图形或记号。(10.1)

对称(symmetrical)形容一种设计方法,即图形的两半分别位于一条想象的垂直中轴线两侧,它们的尺寸、形状和布局都一致。(5.8)

挂毯(tapestry)一种挂在墙上的精美织物,以各种织法织成的图像和纹样是其最引人注目的部分。(12.13)

蛋彩(tempera)一种颜料,由色料与水状乳化展色剂如蛋黄混合而成。(7.5)

抗张强度(tensile strength)在建筑中,指在来自下方的支撑为最小的情况下,材料横跨水平距离的能力。

赤陶(terra cotta)意大利语,意为"烧土"。一种陶器,通常颜色微红,低温烧制而成,有气孔,易碎;陶器。(12.3)

复色(tertiary colors)原色与相邻的间色(比如红色与紫色)调和而成的颜色。(4.24)

淡色(tint)浅于色相正常明度的颜色。粉红色是一种淡红色。(4.26)

耳堂(transept)十字形教堂两翼的臂状结构,垂直于中堂。耳堂常常标志着后堂的起点。(15.15)

三色配色(triadic harmony)一种由色轮上等距离的三种色相组成的色彩组合,如橘黄、青绿和紫红。(21.9)

三联画(triptych)一种由三幅木板画并排组成的艺术品,木板一般用铰链接合在一起,靠外的两块木板可以像窗板一样合上,遮住中间的木板。(16.21)

错视画(trompe l'oeil)法语,意为"欺骗眼睛",是一种具象艺术,它是如此忠实地摹绘视觉体验,以至于会让人一时误以为真。(2.15)

字体(typeface)在平面设计中,指印刷字的样式。(10.7)

排字设计(typography)在平面设计中,指各种印刷字体的布局和外观。(10.8)

明度(value)色相或非彩色的相对浓淡,在白与黑之间变动。(4.26)

灭点(vanishing point)在线性透视法中,平行线看起来汇聚于水平线上的那个点。(4.44)

拱顶（**vault**）一种横跨内部空间的拱形石结构或屋顶。**筒形拱顶**是一种向纵深延展的半圆拱。**弧棱拱顶**是由两个等大的筒形拱顶垂直相交而形成的。**肋架拱顶**是一种弧棱拱顶，凸起的拱肋强化了拱顶的相交线。**挑托拱顶**是一种用**挑托**技术建造的拱顶，它的每一层石块都略微突出于下面的一层石块，形成拱的样子（但不是真正的承重拱）。（**13.10**）

展色剂（**vehicle**）调和剂的另一种说法，指与色料混合做成颜料的液体。

视觉重量（**visual weight**）构图中经过安排的各形式所表现出的"轻"或"重"，根据它们吸引观众目光的时间长短来判断。（**5.10**）

体量（**volume**）类似于体块，是一种三维形式，暗示着体积、密度和重量；但亦指一种中空的封闭空间。（**4.41**）

螺旋饰（**volute**）建筑中一种螺旋形的、类似于涡卷饰的纹饰，比如爱奥尼亚式圆柱的柱头。（**13.4**）

暖色（**warm colors**）色轮上沿着橙色弧排列的从红到黄的几种颜色。（**4.24**）

薄涂（**wash**）被稀释或调稀以便能够不受阻碍地流到底材上去的墨汁或水彩颜料。（**6.11**）

水彩（**watercolor**）一种绘画媒材，其黏合剂是阿拉伯树胶。（**7.12**）

木刻（**woodcut**）一种凸印版画制作法，即雕刻木板，使图像部分凸起于底子之上。亦指以此法制作的版画。（**8.7**）

木口木刻（**wood engraving**）类似于木刻，是一种凸印版画制作法，即把图像刻在木板的横断面上，产生一种"白线"印图。（**8.8**）

吉库拉塔（**ziggurat**）古代美索不达米亚建筑中的一种宏伟的梯形结构，被认为象征着高山，充当一座或多座神庙的平台。（**14.4**）

译后记

从远古到当代，艺术一直陪伴着人类社会的前进。近现代艺术理论家和艺术家的努力成功地提高了艺术的地位，却也拉开了艺术与大众的距离。艺术越来越成为一种小圈子的精英文化。最突出的是当代艺术，观众经常出现欣赏障碍。当代艺术作品在拍卖场上频创高价纪录、在批评界博得一片喝彩的同时，在普通观众中却是“曲高和寡“，遭受冷遇。

如今一说到艺术，一般人最常见的反应是“不懂”和“有什么用？”。这本书书名的意思是“和艺术生活在一起”，作者马克·盖特雷恩希望通过解决这两个疑问，使人们亲近艺术，主动在生活中发现艺术，从而让生活更美好。盖特雷恩不是科班出身的理论家，而是一位在多个艺术门类之间游刃有余的艺术家。他的这部著作虽被美国多所高校用作艺术史教科书和参考书，却不带一丝学究气，亲和的语气、浅显的解说、生动的叙述，正切合本书的主旨。

我于翻译，完全是半路出家，仅凭一腔热情、一股兴趣，而不顾自己才疏学浅，鲁莽地冲上了这条路。承蒙出版社信任，委我这个新人独力担当全书的翻译工作，深受鼓励之余，也倍感压力和责任重大。一路译来，常怀“战战兢兢，如履薄冰”之感。作者的理念是“艺术要让老百姓看得懂”，而我在翻译中秉持的信念也是“让读者读懂”。在“信、达、雅”三原则中，这只是最低的一个层次，而对于这一任务，我尚需全力以赴，遑论达到更高的境界了。所以恳请方家对这个青涩、稚嫩的译作提出批评、指正。

在翻译过程中，我得到了许多帮助。首先是我的父母，他们承担了繁重的家务，让我有时间和精力专心工作。其次是我的先生，他对我的工作给予了很大的支持。最后，出版社的张先生认真细致地审读译稿，纠正了其中的一些错误；黄小姐热心地帮我查资料，解决了困扰我的几个难点。我在此一并表示感谢。

王滢

2011 年 5 月 10 日

出版后记

读者只要随意翻开这本书的某一页，认真地读上两段，估计马上就能够明白，为什么这样厚厚的一本书，能够成为美国最畅销的艺术概论教材。

一提起教材，读者可能第一反应就会认为书中充满了晦涩的术语，一丝不苟的条分缕析。没错，书中确实有大量的概念，都以黑体字凸显了出来，也有对问题的深入探讨，可是马克·盖特雷恩以自己天才的处理方式使它们与众不同、富于魅力，因为他自己就是一位多才多艺的艺术家，而非躲在概念堡垒之中的学院派。这样一位浸润在艺术之中的作者，使出自己全部的热情，为每一个概念、每一个结论寻找最恰适的作为例证的艺术品，接着又调动自己全部的想象力和写作技巧，以最有感染力的方式为读者讲解每件艺术品的妙处。一切的努力只为一个目的——在能够使读者以最为纯粹的感性的方式直接观赏印刷精美的艺术品的基础上，通过灌注在文字内容之中的理性的引导，消弭读者与艺术品之间的物质阻隔，使读者的灵魂与艺术精神相遇，使读者的生活能够有艺术相伴。

马克·盖特雷恩在本书中做到的另一项壮举是将艺术理论与艺术史两部分完美的有机结合起来，这是通过"相关作品"专栏的设置达成的。在步入对全球的艺术历史进行历时性鸟瞰之前，作者已经讨论了艺术的主题和目的，介绍了构成艺术品的艺术元素，分门别类讲解了二维艺术形式和三维艺术形式，将读者领入宽广的艺术领域，在这个过程中作为图例出现的艺术作品，大部分将以缩微图的形式作为"相关作品"出现在艺术史部分之中。这样，书中所有的艺术品都将获得一个历史坐标，读者对艺术的理解也将从平面转向纵深拉伸，最终得到立体的全方位的认识。

马克·盖特雷恩对艺术的热忱也是这本书得以畅销的最大保障之一。自 1985 年初版以来，盖特雷恩始终在孜孜以求质量更高的艺术品图像，更替更具有说服力的图例，始终保持着对当代艺术发展趋势敏锐的嗅觉，不断跟踪与艺术有关的历史遗留问题的最新进展状况，这一切使得这本教材每一次修订都会给读者带来新的惊喜，带来更为广阔的艺术天地，其本身也如一件艺术品一般熠熠生光。

让我们拭目以待，看看盖特雷恩能否令你与艺术共生。

服务热线：139-1140-1220　133-6631-2326

教师服务：teacher@hinabook.com

世图北京公司"大学堂"编辑部

后浪出版咨询(北京)有限责任公司

2011 年 5 月